بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

بنية القصيدة في شعر
ناصح الدين الأرَّجاني (٤٦٠هـ- ٥٤٤هـ)
Poem Structure in Nasih Al-Din Al-rrjani's Poetry

إعداد
هند سالم أحمد جوارنة

إشراف الأستاذ الدكتور
مخيمر صالح الخطيب

٢٠١٣م، ١٤٣٤هـ

بنية القصيدة في شعر ناصح الدين الأرجاني

إعداد

هند سالم أحمد جوارنة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية/الأدب والنقد. وذلك بإشراف اللجنة التي تتكون من:

الأستاذ الدكتور مخيمر صالح الخطيب .... مشرفاً ورئيساً

أستاذ الأدب والنقد/ جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور: مي أحمد يوسف ....عضواً

أستاذ الأدب والنقد/ جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة ....عضواً

أستاذ الأدب والنقد/ جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة ....عضواً

أستاذ الأدب والنقد/ جامعة اليرموك

الدكتور محمد خليل الخلايلة ....عضواً

أستاذ الأدب والنقد/ الجامعة الهاشمية

الإهداء

إلى زهرة الياسمين الفواحة بعطرها، إلى الوردة الجورية المزهرة على مدار السنين، إلى الحنان المغرد على كل قلب كسير، إلى مَنْ تشعر بدقات القلوب المتعبة، فتزرع في بستانها الأمل والتفاؤل والإصرار على تخطي الصعاب، إلى الحنان كل الحنان، إلى أمي الحبيبة.

***

إلى مَنْ أبرأ جراح قلبي، وقاسمني درب الحياة حلوها ومرّها، إلى مَنْ نزع الخوف من جوارحي، وبثَّ في روحي العزم والحزم لتحقيق الآمال، إلى مَنْ غمرني بالحب وبالحنان، إلى رفيق عمري وقرة عيني، بإذن الله، زوجي العزيز سليمان المزاري.

***

إلى مَنْ أمدّتْ لي يديها وأنقذتني من الغرق في بحر الظلام بعطفها وبرقتها، ألى مَنْأشكو إليها حرقة قلبي وهمومي، إلى مَنْ أغدقتْ علي بعطفها وحنانها كأنِّي إحدى بناتها، إلى أميَّ التي لم تنجبني، إلى أميّ "أم سليمان".

***

إلى مَنْ سيبقون من دمي ولحمي مهما تباعدتْ المسافات بيننا، إلى مَنْ أكنّ لهم مشاعر الحب والوئام ما زالتْ روحي تتنفس عبق الحياة، إلى إخوتي وأخواتي.

إلى مَنْ أضاء لي شمعة فيليلي الحالك بظلمته وبقهره على بني البشر، إلى مَنْ ساندني في حل عقباتي التي أتعثر بها بين الفينة والأخرى، إلى مَنْ أحمل له في أحشاء قلبي الحب والإخاء، إلى زهر الربيع إلى أخي عماد الدين جوارنة، وإلى كل أخ لم تلده أمي، إلى محمد احسين المزاري.

الشكر والتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم–، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد...

لا يسعني بعد إتمام نضج ثمرتي الموسومة بـــ"بنية القصيدة في شعر الأرَّجاني"، إلا أنْ أتقدم بخالص والشكر والعرفان، إلى كل مَنْ أضاء منارة في عتمة طريقي، ولا يفوتني، في هذا المقام، أساتذتي في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك.

وأتقدم بجزيل الشكر والامتنان من أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور مخيمر صالح الخطيب، الذي تبناني في الإشراف على رسالتي كلمة كلمة، فقدم لي النصائح والتوجيهات اللازمة، وأرشدني إلى مواطن الضعف والخلل في رسالتي، فلم ألق منه إلا الروح المرحة وسعة الصدر ودماثة الخلق وحسن المعاملة والتوجيه والإرشاد.

وأتقدم بالشكر والتقدير من أعضاء اللجنة المناقشة، المكونة من الأستاذ الدكتور مي أحمد يوسف، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، والأستاذ الدكتور محمود درابسة، والدكتور محمد خلايلة، لما ستقدمه لي من تصويب للعثرات التي وقعت بها، ولم ألتفتْ إليها، وكذلك تقديم بعض الآراء التي قد تتعارض مع منظوري ورؤيتي إلى الأشياء، فاختلاف الرأي مقبول ما دمنا في دائرة الأدب، وتعدد القراءات.

وأخيراً، أشكر كل من وفرَّ لي الدعم المعنوي لإتمام رسالتي، وأخص بالذكر العاملين في مكتبة الحسين بن طلال، بالإضافة إلى صديقتي المخلصة إيهام زياد الوردات.

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة باللغة العربية

هند سالم أحمد جوارنة[٢٠١٣]. بنية القصيدة في شعر الأرَّجـــاني، إشراف الأستاذ الدكتور مخيمر صالح الخطيب، جامعة اليرموك.

تهتم هذه الأطروحة بدراسة بنية القصيدة في شعر الأرَّجاني، وقد جاءتْفي أربعة فصول، تناولت في الفصل الأول منها جانبين: الجانب الأول: قصيدة المدح في شعر الأرَّجاني، فموضوع المدح من الموضوعات الأكثر شهرة في شعر هذا الشاعر، ويأخذ مساحة واسعة تميزهعن غيره من الموضوعات الأخر كالرثاء والهجاء والوصف. وتنوعتْ القصائد المدحية بين القصائد المتعددة اللوحات حتى الوصول إلى الموضوع الأساسي- المدح، والقصائد المحضة التي تدخل في الموضوع مباشرة من دون أي مقدمات. وإذا تعددتْ اللوحات الشعريةفيقصيدةالمدح، فإنَّ ذلك لا يعني غياب الوحدة، فثمة وحدة عضوية تربط بين اللوحة والأخرى، وإن اختلفت في الموضوع.

أما الجانب الآخر من شعر الأرَّجاني فيتناول الموروث القديم، فقد حظي بعناية فائقة، تنم عن ثقافة واسعة متعددة الاتجاهات والأصول، منها ثقافة دينية بالقرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وما أثر عن الصحابة رضوان الله عليهم، بالإضافة إلى قصص الأنبياء السابقين، وكان لمهنته في القضاء سبب رئيسي في امتلاك هذه المعرفة العالية. ومن الاتجاهات الأخر في شعره معرفة الأمثال وأيام العرب والوقائع الإسلامية والشعر العربي القديم، فكل شاعر لا بدَّ له من امتلاك المعرفة العالية بالإضافة إلى الموهبة الشعرية الخلاقة. وبالرغم من استفادةالشاعر من نصوص سابقة له، ووضعها في قالب جديد مغاير أو مؤتلف مع القالب السابق، إلا إنَّنا لا نحس

بالاضطراب، بل نرى أنَّ النصوص تتعالق مع بعضها، وتتلاحم كأنَّها قطعة فنية واحدة، فالتناص أنى كان مصدره فإنَّه يصدر عن وعي، ويخدم فكرة ما، فيرى أنَّ النص السابق يضيء له الطريق في التعبير عن رؤيته أكثر من التعبير المباشر. وقد يختبئ وراء النص القديم للتعبير عن مجريات واقعه السلبي، وبهذا يقي نفسه من المساءلة أو التصريح في تعبيراته.

وتناول الفصل الثاني من الدراسة "الصورة في شعر الأرَّجاني"، وقد قسم إلى اتجاهين: الأول: مصادر الصورة الشعرية في شعره، ومن أبرزها: الطبيعة والحيوان والثقافة، فقد استمد مصادر صوره الشعرية من البيئة المحيطة به- الطبيعة والحيوان، بالإضافة إلى ثقافته المعتمدة على التاريخ القديم على اختلاف تشعباته. وأغلب الصور في هذا الجزء مكررة عند معظم الشعراء، لكن الميزة عند كل شاعر هي طريقة السبك والنظم.

أما القسم الآخر فقد ارتأى تحليل الصورة الشعرية في أجزاء من لوحات الأرَّجاني الأكثر شهرة في شعره، وبهذا نتخلص من الأسلوب التقليدي لدراسة الصورة الشعرية- التشبيه والاستعارة والكناية..، وهذه اللوحات هي: المرأة والمرثي والمشتكي. وثمة جدة وابتكار في شعر الأرَّجاني وخصوصاً في لوحة المشتكي، إذ يسقط الشاعر شكواه وألمه المبرح على العناصر المعنوية كالشمعة والحمائم... أما لوحة المرأة والمرثي فمعظم الصور مكررة عند جميع الشعراء، فالشاعر ابن المجتمع، يختار أدواته من بيئته المحيطة، لكن التعالق بين الأشياء المتنافرة ميزة كل شاعر عن الآخر.

وتحدثت في الفصل الثالث من الدراسة عن الموسيقى بنوعيها: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. ارتكز النوع الأول على البحور الشعرية والزحافات والعلل، بالإضافة إلى الروي. وقد رأينا أنَّ الشاعر قد سار على نهج من سبقه من الشعراء، في الأغلب، في استخدام

الأوزان الخليلية المعروفة، وصاغ أكثر قصائده على أكثر البحور استخداماً، وهي الطويل والكامل والبسيط. فقد بلغت قصائد البحر الطويل ستاً وخمسين قصيدة، والبحر الكامل أربعاً وأربعين قصيدة، والبحر البسيط ثلاثاً وثلاثين قصيدة... والأمر ذاته ينطبق على المقطوعات الشعرية في ديوان الأرَّجاني. وهناك مجموعة من البحور لم ينظم عليها قصائد شعرية، وهي: المقتضب والمديد والمضارع، وهذه البحور من البحور النادرة الاستخدام في الشعر العربي القديم على وجه العموم. وقد نوع الشاعر في الزحافات والعلل المنبثقة من كل بحر عروضي، مما يثري النص نغماً موسيقياً حيوياً يبعده عن الرتابة والملل.

وبالنسبة لحرف الروي أو القافية نرى أنَّ من أكثر حروف الروي انتشاراً في شعر الأرَّجاني حرف اللام فالدال والراء فالميم فالنون. ويأتي بعد ذلك حروف متوسطة الاستخدام وهي: الباء والألف والقاف والهاء والعين والطاء والحاء والسين. وثمة حروف قليلة الاستعمال، وهي: الفاء والكاف والياء والصاد والتاء والثاء والجيم والضاد والغين. وأخرى لم ينظم فيها ولا قصيدة شعرية، وهي: الخاء والذال والزين والشين والظاد. والأرَّجاني، في الأغلب الأعم، يجاري القدماء في بناء قوافيه على حرف أكثر من غيره.

هذا من جانب ومن جانب آخر، كسر الأرجاني الوزن العروضي للقصيدة العمودية عن طريق النظم على الدوبيت، الذي بلغ عدده أحد عشر دوبيتاً. وكان من أسباب اللجوء إلى هذا الوزن التأثر بالشعراء الفارسيين الموجودين في عهده، لكنه لم يستطع أنْ يتقن تفعيلاته، نظراً لاختلاف الذوق بين الشاعر العربي والشاعر الفارسي، بالإضافة إلى أننا لم نعهد وجود ثلاث تفعيلات في بحر عروضي واحد.

أما الموسيقى الداخلية المتمثلة في الاستخدام الخاص للغة، ذلك الاستخدام الذي لا يتـأتى إلا لشاعر ماهر، في تطويع أدوات اللغة لخدمة رؤية ما. ومن تلك الأدوات الموسيقية الداخليـة: التكرار والترصيع والتصريع، والآخران يعدان من ألوان التكرار، فالتكرار مثلاً لا يـأتي عبثـاً ليبعث الملل والضيق في المتلقي، بل إنَّه يؤدي رؤية عند الشاعر، وهي متحـورة مـن موقـف شعري إلى موقف آخر، فقد تعكس أزمة نفسية عانى منها الشاعر فخطها فـي ألفاظـه وجملـه الشعرية، كتكرار لفظ الدهر الجائر في أكثر من موضع في القصيدة ذاتها؛ أو قد تكشف عن قدرة المبدع الشعرية وبالأخص الموسيقية، وقدرته الخلاقة على بناء إيقاع موسيقي يجمـع عناصـر القصيدة كبناء متكامل الأجزاء...

وعرض الفصل الأخير من الدراسة تحليل ثلاث قصائد مدحية لتجلي صورة الممدوح في نص شعري متكامل، بالإضافة إلى الكشف عن الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية في شعره؛ اثنتان منها تتسم بالوحدة العضوية، وأخرى بالوحدة الموضوعية، فتعدد اللوحات داخل هيكل القصيدة الواحدة، وخصوصاً التأثر ببعض لوحات القصيدة الجاهلية، لا يعني بالضرورة أنَّ الشاعر مقلد بمن سبقه من الشعراء حسب، إنَّما يقلد عن وعي لتوصيل فكرة ما، قد تتآلف مع هدفه الأساسي من نظم الشعر، كأنْ تترك لوحة النسيب أثراً إيجابياً في نفس الممدوح بأنْ يرأف على حال الشاعر المعذب من فراق الحبيبة أو وقوف الوشاة بين قلوب المحبين، وليس أدل على ذلك الإحصائية التي قدمت في أسماء النساء في ديوان الأرَّجاني والتي كشفتْ عن أنَّ أسماء النساء مما تداوره معظم الشعراء في شعرهم.

المقدمة

تتعدد الدراسات الأدبية التي عنيت بدراسة النص الأدبي القديم وتحليله تعدداً كثيراً، لكن ثمة حقبة زمنية لم يلتفت إليها الدارسون ولا لشعرائها إلا بشكل قليل، وهي العصر السلجوقي، ومن أشهر شعراء تلك الفترة: إبراهيم الحضرمي (ت٤٧٥هـ)، وأبو المظفر الأبيوردي (ت٥٠٧)، وابن الهبارية (ت٥٠٩هـ)، وابن الخياط (ت٥١٧)، وناصح الدين الأرجاني (ت ٥٤٤هـ)، وابن قلاقس (ت٥٦٧هـ). وقد اخترت من بين هؤلاء الشعراء الأرَّجاني، وهو من شعراء أواخر القرن الخامس وأواسط القرن السادس الهجري، وتناولت بشكل خاص بنية القصيدة في شعره.

وتقسم الدراسة الحالية الموسومة بـ"**بنية القصيدة في شعر ناصح الدين الأرجاني**"، إلى أربعة فصول. عنون الفصل الأول **بـ"منزلة الأرَّجاني الشعرية**"، حيث تبوأ منزلة رفيعة في القرن الخامس والسادس الهجريين. وتجلى شعره في مجال المدح أكثر من الموضوعات الأخر. ومن هنا، سيأخذ الفصل قسمين: قسماً أتحدث فيه عن "**المدح في شعر الأرجاني**". والقسم الآخر عن "**الموروث في شعر الأرجاني**"، فالمبدع في بعض صوره الشعرية لا ينفصل بحال من الأحوال في تكوينه الأدبي عن النص القديم أو المعاصر له. فإنتاجه الشعري سلسلة ثقافية ومعرفية مترابطة ومتراكمة من الماضي إلى لحظة إنتاج العمل الأدبي، قد تظهر في شعره بشكل واعٍ أو غير واعٍ. فالنص الأدبي هو إعادة إنتاج لنصوص سابقة له، اكتسبها عن طريق الثقافة والخبرة الواسعة، وتمثل الموروث بشكل دقيق وفذّ.

وأما الفصل الثاني فيختص بدراسة "**الصورة في شعر الأرجاني**"، فالصورة ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، لأنَّها جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته، والتعبير عن واقعه. وتمثل الصورة دوراً مهماً في بناء الشعر، فهي أداته الأولى والأساسية، وهي التي تفرق بين عصر وعصر، وبين شاعر وشاعر، وتظهر قدرته الخارقة وعبقريته وخصوصيته الشعرية في نقل تجربته وواقعه المعيش. ويقسم الفصل إلى قسمين: الأول "**مصادر الصورة في شعر الأرَّجاني**"، ومن أبرزها: الثقافة، والطبيعة والحيوان. أما الثاني فيتناول "**الصورة الشعرية: دراسة تطبيقية**"، ويعرض لأبرز صور اللوحات الشعرية، ومنها: "**صورة المرأة، وصورة المرثي، وصورة المشتكي**". وقد استثنتْ الدراسة "صورة الممدوح" لأنَّ معظم الرسالة تحدثت عن قصيدة المدح، وبالأخص القسم الأول من الفصل الأول، والفصل الأخير من الدراسة، ومعنى آخر أنَّ هذا الجانب قد درس دراسة كافية في هذه الرسالة.

ولا بدَّ، لنا، كذلك من النظر في الموسيقى التي لجأ إليها الشاعر في نقل تجربته الشعرية، سواء أكانتْ خارجية أم داخلية، وجاء الفصل الثالث لدراسة "**الموسيقى في شعر الأرَّجاني**"، وقسم إلى قسمين: موسيقى خارجية، عرضت للبحور الشعرية في شعره وللقافية كذلك، بالإضافة إلى دراسة "الدوبيت" الذي كسر فيه نمط العروض الخليلي.

وآخر الفصول هو "**دراسة تحليلية في شعر الأرَّجاني**"، وقد عرض لدراسة تطبيقية متكاملة لثلاثة نصوص من شعره، وهي على النحو الآتي حسب مطلع كل قصيدة منها:

١. اليومُ يومي ويــومُ الأيـــنُقِ الـــذُّلُـــلِ فــازجُرْ بنــا طربــاً يــا حــاديَ الإبــلِ

قَرِّبـــا لــــي يـــــا صـــاحبيّ بعيـــدا وذَرانــــي حتّـــى أهـــيمَ وحيـــدا

لَيسَ التَعَجّــبُ إلّا مِـــن بَني زَمَـــن لَم يَنزَعِ المُلكُ عَنهُـــم بُـــردَةَ اللُـــوَّمِ

أهمية الدراسة

تتمركز أهمية الدراسة حول دراسة "بنية القصيدة في شعر ناصح الدين الأرجاني"، وهــو موضوع لم تطرق إليه أبوابه. فقد رأيت أنَّ الدراسات التي دارت حوله ركزت على حياته فقــط. ومن وجهة نظري، أنَّ الصورة والتناص والإيقاع الخارجي والداخلي يشكل أساساً قوياً ومتيناً في شعره. ولما كان شعره غير مدروس دراسة تحليلية نصية في أطروحة متكاملة _على ما أعلــم_ جاءت رسالتي لتدرسه.

منهج الدراسة

اعتمدت الأطروحة على أكثر من منهج نقدي، لأنَّ موضوعها يحتاج إلى تعدد المنـــاهج للإحاطة بالموضوع من جهات متعددة، ولنستطيع اكتشاف ما يختبئ وراءه النص مــن قــراءات نقدية، وأكثر المناهج المعتمدة في تحليل النص الشعري المنهج البنيوي الذي يبحث في بنية النص الداخلية، وعلاقات الكلمات بعضها بعضاً. ومن المناهج الأخرى المنهج الاجتماعي الذي يعــرج على بيئة الشاعر، وأثرها في شعر الأرَّجاني. وكذلك المنهج التاريخي الذي يعود إلى الماضـــي واستنباط ما يتلاءم مع التجربة الشعرية الجديدة.

دراسات سابقة

لم أستطع العثور على أية دراسات للأرَّجاني، باستثناء بعض الإضاءات البسيطة على حياته في الكتب النقدية القديمة، أما الدراسات الحديثة فلم أجد _على حد علمي_، وكان ذلك في بداية تحضيري للأطروحة، وكتابة ما يقارب نصف الرسالة، لكنني فوجئت بعد مضي سنة بصدور رسالة ماجستير من الجامعة الأردنية بعنوان "ديوان الأرَّجاني: دراسة في الرؤى والتشكيل"، من إعداد الطالبة: مريم محمد جميل العتيبي. وعندما سنحت لي الفرصة للإطلاع على الرسالة وفهرسها، تبين لي أنَّ ثمة أجزاء تتشابه مع دراستي الحالية، وأجزاء أخر قد أغفلتها الباحثة لكنها موجودة هنا، والعكس كذلك، وسأعرض للرسالة لاحقاً، للوقوف على أوجه التشابه والاختلاف. لكن المهم، هنا، هي ما فائدة تكرار بعض الأجزاء في كلتا الدراستين، وبالأخص الإيقاع والموسيقى. إنني لا أدعي في هذا المقام أنَّ رسالتي أفضل وأعمق من الرسالة الأخرى، لكني أود أنْ أقول إنَّ طريقة الدراستين مختلفة، ففي دراستي للموسيقى في شعر الأرَّجاني ركزت على بعض الجوانب كالإحصائيات المتمثلة في البحور الشعرية والروي، بالإضافة إلى عرض الزحافات والعلل ومحاولة تفسيرها، وكذلك التعمق في نظم الأرَّجاني للدوبيت، ومدى التزامه بقواعده الفارسية.. وهذا ما همشته الرسالة الأخرى. ومما همشته رسالتي مثلاً الحديث عن حياة الشاعر سواء أكانت سياسية أم إدارية أم اقتصادية أم اجتماعية أم مذهبية أم ثقافية، لكن الدراسة الأخرى أثبتته.

تتكون الرسالة المعنونة بـ"ديوان الأرَّجاني: دراسة في الرؤى والتشكيل"، من تمهيد وبابين، يضم كل باب ثلاثة فصول. تتحدث الباحثة في التمهيد عن الحياة السياسية، والحياة

الادارية، والحياة الاقتصادية والحياة الاجتماعية، والحياة المذهبية، والحياة الثقافية، والأرجاني القاضي والشاعر.

أما الباب الأول فيتحدث عن "الرؤى في ديوان الأرَّجاني"، وتقسم إلى رؤى وجودية، ورؤى اجتماعية، ورؤى ثقافية وفكرية.

أما الباب الثاني والأخير فيضم الفصل الأول منه: بناء القصيدة من حيث: وحدة القصيدة، وهيكل القصيدة، أما الفصل الثاني فيلج إلى لغة القصيدة وأسلوبها، من حيث المعجم الشعري، والجملة الشعرية، والصورة الشعرية، أما الفصل الأخير فيدرس الإيقاع والموسيقى من حيث الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

الفصل الأول: منزلة الأرَّجاني الشعرية

أولا: المدح في شعر الأرَّجاني

ثانياً: الموروث في شعر الأرَّجاني

منزلة الأرَّجاني الشعرية

الأرجاني هو ناصح الدين أبو بكر أحمد بن محمد بن الحسين القاضي. شاعر ولد سنة ٤٦٠ – ٥٤٤هـ/ ١٠٦٨– ١١٤٩م في أرجان، وطلب العلم بأصبهان، ويكرمان، وقد تولى منصب نائب قاضي قضاة خوزستان، ثم ولي القضاء بأرجان مولده. وكان يدرس في المدرسة النظامية في بغداد. وقد عاصر الأرجاني خمسة من الخلفاء، وتوفي في عهد الخليفة المقتضي لأمر الله عن أربع وثمانين سنة.[١]

وقد ظنَّتْ علينا المصادر التاريخية الحديث عن سيرة الشاعر ونسبه، فذكر السمعاني عن جده من قبل أمه النزر. يقول: "وجده من قبل أمه أبو عبد الله محمد بن أحمد بن إبراهيم بن ماسك الأرجاني أحد المشايخ المشهورين بالزهد والورع ودقائق الحقائق."[٢]

وحظي الأرَّجاني بشهرة أدبية واسعة بين نقاد عصره، فيعده العباسي أحد أفاضل الزمان. يقول: "كان القاضي المذكور أحد أفاضل الزمان، كامل الأوصاف، لطيف العبارة، غواصاً على المعاني، إذا ظفر بالمعنى لا يدع فيه لمن بعده فضلاً، قال أبو القاسم هبة الله بن الفضل الشاعر: كان الغزِّي معنًى لا لفظٍ، وكان الأبيورديُّ صاحب لفظٍ لا معنى، وكان القاضي أبو بكر صاحب لفظ ومعنى. قال ابن الخشاب: والأمر كما قال، وأشعارهم تُصدق هذا الحكم إِذا تؤملت، وكان في عنفوان شبابه بالمدرسة النظامية بأصبهان وكان ينوب في القضاء ببلاد خوزستان تارة بتستر وتارة بعسكر مكرم."[٣]

[1] . ابن خلكان، أبو العباس: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ١/ ١٥١.
[2] . السمعاني، عبد الكريم: الأنساب، تحقيق عبد الرحمن اليماني. مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، ١٩٦٢، ص١٥٣.
[3] . العباسي، عبد الرحيم: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧، ٣/ ٤١-٤٢.

فالأرَّجاني من أفاضل الزمان، وكامل الأوصاف، ولطيف العبارة، وإذا ظفر بمعنى، فإنَّه لا يدع لمن بعده فضلاً. ويمتاز على شعراء عصره (الغزّي، والأبيوردي) بأنَّه صاحب لفظ ومعنى في آن واحد. وكذلك يرى السمعاني أنَّه من أفاضل عصره، وشاعر مطبوع حسن العباره، وذاع شعره في الآفاق. يقول: "من أفاضل عصره، وكان مليح الشعر رقيق الطبع سار ديوان شعره في الآفاق".[١]

ويضفي الصفدي على الأرَّجاني مجموعة من الصفات الأخلاقية والخُلقية، بالإضافة إلى ثقافته العالية لا في مجال الشعر وحده، إنَّما في مجالات متعددة: البحث، والمعاني، والبيان. يقول: "وكان مليح الصورة، حلو العبارة، كبير الذقن رسلها، موطأ الأكناف، سمحاً، جواداً حليماً، جم الفضائل، حاد الذهن، يراعي قواعد البحث. وكان يحب الأدب ويحاضر به، وله فيه ذوق كثير يستحضر نكته، ويكتب خطاً جيداً حسناً. وصنف في المعاني والبيان مصنفاً وسماه "تلخيص المفتاح" وشرحه وسماه "الإيضاح"، وقرأ عليه جماعة بمصر والشام، وكان يعظم الأرجاني الشاعر، يرى أنه من مفاخر العجم، واختار شعره وسماه "الشذر المرجاني من شعر الأرجاني"."[٢]

ويرى بعض النقاد أنَّه لا نظير له عند العجم، كالقزويني والحموي. يقول الأول: "لم يكن للعجم نظيره واختصر ديوانه فسماه "السور المرجاني من شعر الأرجاني"".[٣] ويقول الآخر: "أفقه الشعراء، وأشعر الفقهاء"[٤]

ومما سبق، يتضح أنَّ الأرِّجاني اكتسب شهرة أدبية بين نقاد عصره، ليس في مجال القضاء فقط، إنَّما في الإبداع الشعري كذلك. وله ديوان شعري كبير ذاع صيته في الآفاق، وينماز

---

1. السمعاني، عبد الكريم: الأنساب، تحقيق عبد الرحمن اليماني. ص١٥٣.
2. الصفدي، صلاح الدين: أعيان العصر وأعيان النصر، تحقيق علي أبو زيد وآخرون. دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٨، ٤/ ٤٩٥.
3. القزويني، محمد: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد خفاجي. دار الجيل، بيروت، ٣/ ١٥.
4. الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو. دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٤، ١/ ٣٣٥.

هذا الديوان بموضوع المدح، فقد أخذ حيزاً كبيراً تطغى على غيره من الموضوعات الأخرى. ومن هنا، سأفرد جزءاً من الأطروحة للحديث عن المدح في شعر الأرَّجاني، لعنايته الحثيثة بهذا الموضوع، بالإضافة إلى تناول ظاهرة بارزة في شعره، ألا وهي الموروث.

أولاً: المدح في شعر الأرَّجاني

قبل الولوج إلى عالم الأرَّجاني في قصيدة المدح، لا بدَّ، لنا، أنْ نتناول بعض الآراء سواء أكانت قديمة أم حديثة، وأول ما أبدأ به رأي ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) والقيرواني (ت٤٠٦هـ) كممثلين للاتجاه القديم. يقول ابن قتيبة: "أنّ مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق،.. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب،.. فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكأفاة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه"[1].

ويكشق نص ابن قتيبة عن رؤيته الخاصة إلى القصيدة المدحية عموماً، إذ يضع أيدينا على الأنموذج الذي تسير عليه القصيدة العربية الجاهلية المدحية، وقد أصبح فيما يلي تقليداً فنياً عند الشعراء؛ ويتمثل الأنموذج بالآتي:

طلل---> نسيب---> رحلة---> مدح

[1] . الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ١/ ٧٤.

ويقدم ابن قتيبة تعليلاً مقنعاً للجوء الشاعر إلى هذا النسق الخاص، فذكر الأحبة الـــراحلين عن المكان، هو الدافع الأساسي للوقوف على الطلل، فقد اقتضت العادة البدوية غير المستقرة، أنْ يرحل الإنسان من مكان إلى آخر، نظراً للظروف البيئية السيئة، القحط والجدب، مما يـــضطرهم إلى تتبع مساقط الغيث، والمراعي الخصبة، على خلاف أهل الحضر. فالعامل البيئي هو السبب في وقوف الجاهلي على أطلال المحبوبة، التي خلَّف بعدها عن المكان الذكريات الجميلة.

وإذا كان العامل البيئي سبباً في الوقوف على الأطلال، فإنّ العامل النفــسي ســببٌ فـــي النسيب، في نظر ابن قتيبة، فالنفس الإنسانية جبلت على محبة الغزل، والتشبيب بالنـــساء... ثـــم ينتقل إلى الرحلة، والشكوى من السهر، وحر الهجير، وتعب الناقة.. كلُّ هذا ليشفق الممدوح على حالته، ويدفعه إلى مكافأته، وإغداق العطايا عليه.

إذن، يفصل ابن قتيبة بين مقدمة القصيدة، وموضوعها الرئيسي. فالمقدمة بمثابة أسلوب حاذق يصبو الشاعر من ورائه للوصول إلى قلب الممدوح ونيل الأعطيات الجمة.

أما القيرواني فيشير إلى أن المقدمة مدعاة لانشراح قلب المتلقي. يقول: "وقرطست نكـــت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صـــدق، لأن حـــسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح"[1].

إنَّ ابن قتيبة والقيرواني يلتقيان عند لوحة النسيب فقط، فالنسيب يبعث الفرح والسرور في قلب الشاعر والمتلقي، لذا فقد دعا الأول إلى الاستمرار في تقليد مقدمة القصيدة الجاهلية المدحية في العصور الآتية، بما فيها النسيب. وبغض الطرف، هنا، عن مدى صلاحية تطبيق أنموذج ابن

[1] . القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ١/ ٢١٧.

قتيبة السابق الذكر على القصائد الجاهلية، أي هل كان كلامه يعكس صورة حقيقية لما كانت عليه القصائد، أو أنَّ ذلك ينطبق على قسم منها.

وحظيت القصيدة المدحية بآراءٍ متضاربة في هذا المضمار، وخصوصاً ما يتعلق بالجزء الأول منها– مقدمة القصيدة، فهذا الجزء، من وجهة نظر نوري القيسي، لوحات أبـدعها خيـال الشاعر وشعوره، وما يتردد في دفقات قلبه من شعور مرهف، وبالرغم من تعدد اللوحـات بـين الطلل والناقة والصيد فالمدح إلا إنَّه يبحث عن الترابط فيما بينها، لإبداع صورة شعرية وشعورية محكمة الأجزاء. يقول: "والشاعر كذلك يحمل مهمة القصاص لأنه في حالة المديح يترك لخيالـه العنان في رسم اللوحات.. "لوحة الطلل ولوحة الناقة، ولوحة الصيد. والشاعر المبدع هو الـذي يمنح الموقف الشعري هذا ما يستطيعه من شحنات شعورية تكسبه القدرة على التعبير. ويحدد له الشكل النهائي المتوقع الذي تمر من خلاله مكونات الصورة الناضجة، وقـد أشـرقت قـسماتها واتضحت معالمها بحيث لا تترك مجالاً لأية مسافة حسية متباعدة أنْ تضيع علـى القـارئ لـذة الترابط."[1]

ويذهب وهب رومية إلى ما ذهب إليه ابن قتيبة سابقاً، فالمقدمة عنده إحياء لـنمط فنـي معقد، لا بدَّ أنْ يستمر بعثه عبر العصور اللاحقة، ليحتفظ بسلطانه وبهيبته. وتعد مقدمة الأطـلال أوسعها انتشاراً. يقول: "لم يكن ما قام به هؤلاء الشعراء إحياء لتقليد شعري بعينه، أو لموضـوع شعري بعينه، بل كان إحياء لنمط فني معقد شديد التعقيد هو "قصيدة المدح". إنهم لا يبعثون مقدمة

[1] . القيسي، نوري: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية. مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٤، ص٧٥.

القصيدة وحدها، أو حديث الرحيل وحده، أو تقليد المدح. بل هم يبعثون هذه التقاليد على نحو خاص دقيق، فإذا كل تقليد يحتفظ بصورته القديمة وقد زادها الزمن وضوحاً واستقراراً."[1]

لكن الشعراء تخلَّوا شيئاً فشيئاً عن بعض التقاليد المتوارثة، فأخذ سلطان المشهد الطللي يتلاشى، وينمو في الجهة المقابلة المشهد الغزلي. يقول: "ففي المقدمات تتراجع "المقدمة الطللية" تراجعاً شديداً، وتفقد سلطانها التقليدي الواسع وتغدو شريطاً ضيقاً شاحب الضوء. وتتقدم "المقدمة الغزلية" فتتبوأ الذروة وتفارق صورتها القديمة. ويصيب مقدمة "الطيف" ومقدمة "الظعائن" تطور غير يسير. ولا تلقى "فكرة المقدمات" صدى قوياً في نفوس هؤلاء المعتدلين، فهم لا يطيلون فيها_ عادة_، وبعضهم يعزف عنها في كثير من مدائحه".[2]

تطور الغزل في العصور الآتية تطوراً ملحوظاً، وقد غالى شكري فيصل كثيراً، عندما تحدث عن النطاق الذي يشغله، إذ رأى أنَّ كثيراً من قصائد الشعر الجاهلي مقتصر على الغزل، أو أنَّ الموضوعات الأخر متصلة به بطريقة أو بأخرى. يقول: "يشغل الغزل، من الإرث الشعري الذي خلفه لنا العصر الجاهلي، مكاناً واسعاً، حتى ليكاد أنْ يكون الجزء الأكبر من ثروتنا الأدبية في هذا العصر. ومطالعتنا دواوين الجاهليين المختلفة تضعنا أمام هذه الحقيقة الواضحة، وهي أنَّ كثرة كثيرة من الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا تكاد تكون قاصرة على الغزل أو متصلة به بسبب. وإنَّ الأغراض الأخرى جميعاً من الفخر والمدح والهجاء والرثاء لا تعدو أنْ تكون قسيماً لشعر الغزل... إنَّ الثروة الشعرية كالقطعة الذهبية ذات الوجهين: نقش الجاهليون على صفحتها الأولى عواطفهم التي بعثها فيهم الحب، وما يؤدي إليه هذا الحب من وصل أو هجر، ومن سعادة

---

[1] . رومية، وهب: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١، ص٥٠١_ ص٥٠٢.

[2] . رومية، وهب: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد. ص٦٧١.

أو شقاء، ومن لذة أو غصة، وصوروا هذه العواطف وأفنوا في تصويرها ملكاتهم ومواهبهم.. أما الصفحة الأخرى فقد جمعوا عليها كل أغراضهم الأخرى، ونثروا في أطرافها كل الفنون والأغراض الثانية، كائنة ما كانت هذه الفنون والأغراض."[1]

إنَّ رأيَ فيصل يحتاج إلى أدلة من الشعر نفسه لتدحضه، ولا نستطيع، هنا، أنْ نقدم البراهين التي تثبت عكس ذلك لخروجها عن موضوع دراستنا الحالية، وما يهمنا هو أنَّ الغزل تطور قليلاً في العصور الآتية للعصر الجاهلي.

قدمت فيما سبق نبذة مختصرة عن هيكل القصيدة، وبعض الآراء في مقدمة القصيدة– قبل الدخول في الموضوع الأساسي– المدح. ويعد المدح– مدح التكسب من أكثر درجات المديح في عصر الأرَّجاني، يقول محمد سلام في هذا الصدد: و"مديح التكسب أول درجات المديح، وأعمه بين شعراء العصر وكل العصور المتعاقبة، ومن يعده مديح التملق والقربى من الرؤساء ابتغاء الرضا والقبول، ومنه مديح الصداقة والعلاقة بين الأدباء أو مديح الوفاء والرجاء".[2] ويتحدث عن المعاني التي يدور المدح في فلكها، وبالأخص ما يتعلق بمديح الخلفاء. يقول: "ومديح الخلفاء تدور معانيه حول معاني الإمامة الدينية، وأحقيتهم في وراثة النبي، ومن بعد هذه المعاني الخاصة، تأتي المعاني العامة التي اعتادها الشعراء في المديح من الصفات الأخلاقية، والسداد وحفظ الرعية، والدفاع عن حوزة المسلمين وحماهم، ومناصرة الدين والعمل على منافحة أعدائه، والعدل في الرعية ورعاية شؤونهم، وتوفير أسباب الطمأنينة لهم."[3]

[1] . فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦، ص٢٣.
[2] . سلام، محمد: الأدب في العصر الفاطمي -٢- الشعر والشعراء. منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥، ص١٩.
[3] . المرجع السابق. ص١٩.

وسنطبق ما سبق على شعر الأرَّجاني، لنرى هل بقي مقلداً لشعر مَنْ سبقه من الشعراء؟، أو أنَّه استحدث مقدمات ومعانٍ أخر في شعره؟، وما هي الموضوعات التي اهتم بها؟... وأول ما أبدأ به الموضوعات التي تناولها.

تنوعت الموضوعات الشعرية عند الأرَّجاني بين المدح والوصف والهجاء والرثاء والتهنئة. وحظيت القصائد المدحية بعناية خاصة لم نعهدها عند شاعر من قبل، على ما أعلم، فقد شغلتْ معظم شعره، والقليل القليل للموضوعات الأخر، فقد بلغ عدد القصائد المدحية في شعره مئة وسبعين قصيدة، وهي على النحو الآتي:

فقد حظي وزير العراق شرف الدين أنوشروان بن خالد (ت٥٣٣هـ) بأعلى نسبة في المدح، إذ بلغت القصائد المدحية له خمس عشرة قصيدة، ويأتي في المرتبة الثانية كاتب الإنشاء بديوان الخلافة سديد الدولة بن الأنباري (ت٥٥٨هـ) الذي حاز على أربع عشرة قصيدة، وبعد ذلك يأتي الوزير معين الدين أحمد بن الفضل محمود (ت٥٢١هـ) في ثماني قصائد، ويليه شهاب الدين أسعد الطغرائي في سبع قصائد، والوزير الشاعر مؤيد الدين أبو إسماعيل الطغرائي (ت٥١٥هـ) بست قصائد، وعزيز الدين عماد الإسلام أحمد بن حامد بخمس قصائد. وأربع قصائد في كلٍّ من: الخليفة المسترشد بالله أبو منصور (٥٢٩هـ- ٥٣٠هـ)، والوزير مؤيد الملك أبو بكر عبيد الله بن نظام الملك (ت٤٩٥هـ). وثلاث قصائد في كلٍّ من: الإمام المستظهر بالله أبو العباس (٥٣٠هـ- ٥٥٥هـ)، والوزير شرف الدين علي الزينبي (ت٥٣٨هـ)، والوزير كمال الدين علي أحمد السميرمي (ت٥١٦هـ)، والوزير تاج الملك أبو الغانم (ت٤٨٦هـ)، وولي الدولة المنشئ، وظهير الدين شمس الملك، وحسام الدين أبو الخطاب.

وثمة أشخاص آخرون مدحهم بقصيدتين فقط، وهم: قاضي القضاة زين الإسلام أبو سعد الهروي (ت٥١٨هـ)، والوزير يمين الدين مكين الدولة أبو علي أحمد بن إسماعيل (ت٥٤١هـ)، وأقضى القضاة زين الدين أبو المكارم، وعز الدين بن الأثير، ومجد الدين عبيد الله بن الفضل بن محمود، وبعض الأكابر بخوزستان، وقاضي قضاة فارس عماد الدين أبو أحمد طاهر (ت٥٦٦هـ)، وعمدة الدين أبو الفتح سعيد قاضي شيراز، ووزير المسترشد جلال الدين أبو علي الحسن (ت٥٢٢هـ) ، وسعد الملك، والصفي أبو القاسم علي بن نصر السالمي، ومهذب الدين أبو طالب بن أبي البدر، وجمال الدين الحسن بن سلمان، والوزير شمس الدين الملك عثمان بن نظام الملك (ت٥١٧هـ)، وركن الإسلام محمد الخنجدي (ت٥٥٢هـ).

ومدح شخصيات أخر بقصيدة واحدة وهؤلاء هم: موفق الدين أبو طاهر الخاتوني، وشرف الإسلام إسماعيل بن حامد، ونظام الدين أحمد بن نظام الملك، ومعتمد الملك يحيى بن صاعد التلميذ، ووجيه الملك أبو طاهر منصور، رئيس أزوارة، وكمال الدين ثابت، ونجم الدين الفضل بن محمد بن الفضل بن محمود، والصفي الأوحد على السالمي، وكمال الدين بن الأثير، والأمير أتابك قراجا، ونظام الدولة ابن رضوان، والمقتفي لأمر الله، ومجد الدولة علي بن محمد المستظهر بالله، وثقة الدولة الحسن المعروف بابن الفقيه، وزين الملك أبو طاهر، وشرف الدين بن محمود الكافي، الصفي المستوفي، وصدر الدين عبد اللطيف بن ثابت، وظهير الملك أبو منصور محمد بن الحسين، وصفي الملك بن خلف، وولي الدين مسعود بن زعيم الدين، وعماد الدين العارض، وملك العلماء مسعود الخنجدي، والوزير الأعز الدهستاني (ت٤٩٥هـ)، والوزير قوام الدين أحمد نظام الدين، وقاضي القضاة بخوزستان، وبهاء الدين أبو الفضائل بن ناصر، والوزير

فخر الدين أبو منصور (ت٥١٥هـ)، وبعض الوزراء الكبار، وبعض الوزراء من ولد نظام الملك، وبعض الصدور، ومجد الملك، وربيب الدولة بن الوزير أبو شجاع، وزين الملك أبو الفتح نصر بن منصور، وظهير الدين صاحب المخزن، والسلطان الأعظم مغيث الدنيا والدين أبو القاسم محمود بن محمد، وشرف الملك أبو سعد محمد المستوفى، والوزير قوام الملك أحمد بن نظام الملك (ت٥٤٤هـ)، والوزير سعد الملك أبو المحاسن بن محمود بن علي (ت٥٠٠هـ)، وضياء الدين أحمد بن علي، وولي الدين المنشئ، وابن الوزير أبو شجاع ظهير الدين، ورئيس الدين، ونقيب الهاشميين، وأكابر القضاة سعد بن عماد الدين، وكمال الدين ثابت المستوفي، وقيماز بن شاه فيروز، والعميد بعسكر مكرم، وابن غانم، وعبد الجليل بن علي الدهستاني.

أما الموضوعات الأخر فاقتصرت على اثنتين وعشرين قصيدة، وهي على النحو الآتي:

أولاً: العتاب: يعاتب الماء استعارة.

ثانياً: الوصف: يصف غلاماً يضرب بالدبوق؛ يصف معسكر السلطان؛ ويصف أبا الحسن سعد وقد زلتْ قدمه واشتبكتْ في الدرج؛ يصف شمعة.

ثالثاً: الرثاء: رثاء ملك العلماء مسعود بن محمد الخنجدي؛ ورثاء تاج الملك في قصيدتين؛ رثاء ولد للقاضي بخوزستان ناصر الدين عبد القاهر؛ ورثاء القاضي عماد الدين رجا.

رابعاً: الهجاء: هجا رجلاً طلب منه قرضاً فامتنع.

خامساً: التهنئة: هنأ قدوم أبي طالب بن منصور.

سادساً: مواضيع أخرى: مخاطبة حمامة ناحت؛ وكتابة قصيدة لصديق له ؛ وقوله في معنى عرض له؛ وقوله جواباً عن بيت شعر؛ ومخاطبة راكب؛ وكتابة قصيدة إلى بديع الزمان

الأسطرلابي؛ وكتابة قصيدة إلى بعض أصدقائه بأصفهان بعزمه الخروج إلى خوزستان؛ وقوله في شرف الدين أنوشروان يستهديه خيمة؛ وقوله في جواب ما كتب إليه الأديب بديع الزمان أبو طاهر الوثابي مجيزاً شعره؛ وقوله مشتكياً لبعض الرؤساء.

ومن موضوعاته الشعرية إلى مقدمات القصائد، حيث تقسم القصائد إلى نوعين: بسيطة ومركبة. يقول القرطاجني (ت٦٨٤هـ) في ذلك: "والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أنْ تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق."[١]

ثمة نوعان من القصائد بسيطة ومركبة، فأي من هذين النوعين نسج الأرَّجاني قصائده المدحية عليه؟، وسنعتمد في معرفة ذلك على الجزء الأول من ديوانه، لنرى هل الجزء المدحي مسبوق بأجزاء أخر، أو أنَّ القصيدة مدح فقط؟.

إحصائية اللوحات الشعرية في قصائد المدح للجزء الأول من تحقيق محمد مصطفى:

(ص٣): مدح ضياء الدين رئيس بلدة أزوارة: (١- ٩): نسيب، (١٠- ١٣): رحلة الناقة، (١٤- ٢٢): شكوى، (٢٣- ٣٩).

(ص١٤): مدح ولي الدين المنشئ: (١- ٢٣): نسيب، (٢٤- ٧٩): شكوى، (٨٠- ١٠٠): مدح، (١٠١- ١٠٥): تصوير قصيدته.

(ص٣٠): مدح معين الدين أحمد بن الفضل: (١- ٢٦): نسيب، (٢٧- ٣٦): رحلة العيس، (٣٧- ٨٣): مدح.

[1] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الخوجة. دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص٣٠٣.

(ص٤٥): مدح أبي شجاع ظهير الدين: (١- ٧): نسيب، (٨- ٣٩): رحلة + شكوى، (٤٠- ٨٧): مدح.

(ص٧٠): مدح الإمام المستظهر بالله: (١- ٦): طلل، (٧- ٢٢): نسيب، (٢٣- ٣٨): رحلة الشاعر إلى الممدوح، (٣٩- ٩٩): مدح.

(ص٨٤): مدح الوزير شرف الدين الزينبي: (١- ٢٩): نسيب، (٣٠- ٣٧): رحلة، (٣٨- ٧٦): مدح.

(ص٩٨): مدح رئيس الدين المخدومي: (١- ١٢): نسيب، (١٣- ٨٣): مدح.

(ص١٠٧): مدح نقيب الهاشميين: (١- ١٩): شكوى، (٢٠- ٨٢): مدح.

(ص١١٦): مدح القاضي سعيد بن عماد الدين طاهر: (١- ٢٤): نسيب، (٢٥- ٥٦): شكوى + رحلة، (٥٧- ١٠٤) مدح.

(ص١٣٩): مدح شهاب الدين الطغرائي: (١- ٥): نسيب، (٦- ٩): طلل، (١٠- ١٩): نسيب، (٢٠- ٤٤): شكوى، (٤٥- ٨٤): مدح.

(ص١٤٩): مدح شهاب الدين الطغرائي: (١- ١٩): وصايا، (٢٠- ٤٣): شكوى، (٤٤- ٥٢): نسيب، (٥٣- ٥٨): شكوى، (٥٩- ٩٣): مدح، (٩٤- ١٠٠): تصوير قصيدته.

(ص١٦٣): مدح سديد الدولة الأنباري: (١- ٢٩): شكوى، (٣٠- ٦٥): مدح.

(ص١٧٢): مدح سديد الدولة الأنباري: (١- ٣٢): رحلة+ شكوى، (٣٣- ٦٠): مدح.

(ص١٨٢): مدح الوزير كمال الدين علي السميريَّ: (١- ٣٥): طلل+ رحلة، (٣٦- ٩٦): مدح.

(ص١٩٥): مدح مهذب الدين أبي طالب بن أبي بدر: (١- ١٠): مدح.

(ص١٩٩): مدح الصدر الشهيد عزيز الدين عماد الإسلام: (١- ٩): رحلة، (١٠- ٢١): نسيب، (٢٢- ٦٣): مدح، (٦٤- ٧٩): تصوير قصيدته، (٨٠- ٨٢): يهنئه بشهر الصوم.

(ص٢٠٩): مدح أبي العباس أحمد بن علي: (١- ٢٠): نسيب، (٢١-٤٥): مدح.

(ص٢١٨): مدح القاضي ناصر الدين أبي محمد عبد القاهر: (١-٣) طلل، (٤-٢١): نسيب، (٢٢-٢٧): رحلة، (٢٨-٧١): مدح.

(ص٢٢٧): مدح شهاب الدين بن رئيس الدين: (١-١٧): نسيب، (١٨-٢٠): رحلة، (٢١-٣٣): مدح.

(ص٢٣٦): مدح كمال الدين ثابت المستوفي: (١-١١): نسيب، (١٢-٢٣): التقرب من الممدوح عن طريق صلة القرابة التي تجمعهما، (٢٤-٥٠): مدح، (٥١-٥٦): تصوير قصيدته.

(ص٢٥٠): مدح جمال الدين الحسن بن سلمان الفقيه: (١-١٨): نسيب، (١٩-٢٥): تصوير علو منزلته الشعرية على غيره، (٢٦-٦٤): مدح.

(ص٢٦٠): مدح مهذب الدين أبي طالب بن أبي بدر: (١-٣٢): نسيب، (٣٣-٥٤): مدح.

(ص٢٦٨): مدح قيماز بن شاه فيروز: (١-٢٠): مدح.

(ص٢٧١): مدح تاج الدين أبي طالب بن الحسين الكافي: (١-٣٠): نسيب، (٣١-٥٠): شكوى، (٥١-١٠٢): مدح.

(ص٢٨٦): مدح الوزير شمس الملك عثمان بن نظام الملك: (١-١٨): نسيب+ رحلة المحبوبة، (١٩-٤٦): شكوى، (٤٧-٨٠): مدح.

(ص٢٩٩): مدح العميد بعسكر مُكْرَم: (١- ١٦): نسيب، (١٧- ٥٤): شكوى، (٥٥- ٩٧) مدح.

(ص٣١١): مدح الإمام الكبير ركن الإسلام أبي بكر الخُجَندِيُّ: (١- ٢١): نسيب+ شكوى، (٢٢- ٩٢): مدح.

(ص٣٢٣): مدح الإمام المستظهر بالله: (١- ٢٦): نسيب+ شكوى+ رحلة، (٢٧- ٧١): مدح.

(ص٣٣٢): مدح الإمام المسترشد بالله: (١- ٢٢): نسيب، (٢٣- ٦٧): مدح.

(ص٣٤٠): مدح الإمام المسترشد بالله: (١- ٢٠): نسيب، (٢١- ١٠٦): مدح.

(ص٣٥٣): مدح الوزير مؤيد الملك أبي بكر عبيد الله بن نظام الملك: (١- ١٤): نسيب، (١٥- ٦٧): مدح.

(ص٣٦٢): مدح الوزير خطير الملك أبي منصور محمد بن الحسين: (١- ٦٤): مدح.

يتبين، لنا، في ضوء الإحصائية السابقة أنَّ معظم قصائد المدح في الجزء الأول مركبة سواء أكانت في لوحة واحدة أم عدة لوحات، والجزء الأساسي في معظم القصائد بعد المدح هو جزء النسيب، وكأنَّ الشاعر متأثر بقول المتنبي[١]:

إِذا كانَ مَدحٌ فَالنَسيبُ المُقَدَّمُ   أَكُلُّ فَصيحٍ قالَ شِعراً مُتَيَّمُ

---

[1] . العكبري، أبو البقاء: ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون. دار المعرفة، بيروت، ٣/ ٣٥٠.

يشير المتنبي إلى تلك العادة المتبعة عند معظم الشعراء، وهي البدء بالنسيب قبل الدخول في الموضوع الأساسي– المدح. والأرَّجاني من الشعراء الذين سلكوا غمار هذه العادة، التي انتشرت انتشاراً واسعاً عند معظم الشعراء في العصر العباسي، وقد كانت موجودة عند شعراء العصر الجاهلي، لكن في المرتبة الثانية– بعد الطلل.

نسج معظم شعر الأرَّجاني على تعدد اللوحات في القصيدة الواحدة، ومن أبرز تلك اللوحات لوحة النسيب، وبالنسبة للوحة الطلل فإنَّها تتراجع في شعره شديداً، وإذا ما بانت في شعره فإنَّها لا تحتل مركز الصدارة والريادة كالعصر الجاهلي، على الأغلب، بل إنَّها تأتي عرضاً وبشكل نادر بعد النسيب، نظراً لاختلاف البيئة الجاهلية والبيئة العباسية الأولى بدوية والأخرى حضرية.

استمد الشاعر لوحتي النسيب والطلل ممن سبقه من الشعراء، ومن المشاهد الأخر كذلك مشهد الرحلة، الذي يأخذ بعدين: أحدهما: رحلة العيس، والآخر: رحلة الشاعر نفسه، ولا تختلف الرحلتان عن بعضهما في الجوهر والهدف، إنَّما في الأسلوب الخارجي، فقد اعتدنا في الشعر الجاهلي مثلاً أنْ يسقط الشاعر معاناة ما يتكبده من مصاعب السفر صوب الممدوح على الناقة أو الراحلة، عارضاً في ظل ذلك أجزاءها، وما طرأ على قوتها أو جسمها من ضعف وهزال. والأرَّجاني ينطق بضعفه وقلة حيلته بلسانه هو، مستخدماً في ذلك ضمير الأنا في الأغلب الأعم. ومن شريحة الرحلة تنبثق شريحة شكوى الشاعر من الزمن أو الدهر، ويكون ذلك حافزاً للدخول إلى موضوع المدح.

إذن، هناك مجموعة من الشرائح في شعر الأرَّجاني، وهي: النسيب، والطلل، والرحلة، والشكوى، ولا تأخذ هذه الشرائح نسقاً متبعاً في كل القصائد، فالأنا الشاعرة والموقف الشعري تدعوانه لعرض نسق معين، فقد تحتوي قصيدة ما على جميع الشرائح السابقة، وقد تستقل بمشهد أو بمشهدين فقط، وقد يدخل في موضوع المدح مباشرة دون الحاجة إلى مقدمات، تهيئ السامع للموضوع.

تعددت المعاني التي تناولها الأرَّجاني في مدح الممدوح، وهي في الأغلب الأعم متشابهة مع شعراء المدح السابقين له، فبعض الصفات يتفق على عظمتها ومراعاة وجودها عند الناس كافة، وبالأخص الإنسان العربي؛ كالكرم، والشجاعة، والنسب العريق،.. فكيف إذا كان هذا الشخص من أصحاب السلطة والنفوذ.

وإذا حاولنا الغوص في طبيعة المعاني الشعرية، ليس في شعر الأرَّجاني حسب، فإننا نلحظ أنَّ المادة الأولية تكاد تكون متشابهة إلى حدّ بعيد، في جميع الموضوعات الشعرية، أي في كل موضوع شعري تتقارب مواده الأولية تقارباً ملحوظاً، لكن الفرق الأهم في ذلك هو كيفية تركيب الألفاظ إلى جانب بعضها بعضاً، وكيفية إبداع الصور الشعرية التي تقوم فيها مخيلة الشاعر فيها بدور أساسي، فيأتي بصور متناقضة فيقربها من بعضها بأحد الأساليب الشعرية، والشاعر المبدع هو القادر على توظيف الأسلوب المناسب، والمادة المناسبة، والمكان اللائق، لينتج نصاً شعرياً نابضاً بالحياة وبالحركة وبالحيوية.

ومن معاني المدح المتكررة عند بعض الشعراء، أنَّ الممدوح نهاية كل شيء حسن. يقول في مدح الوزير شرف الدين أنوشروان[1]:

وزارةٌ خُتِمَتْ خَتْماً بذي كرَمٍ لم يَعْتَلِقْ عِرضُه يوماً بأَدْناس

إنَّ الوزير شرف الدين أنوشروان خاتمة الوزارة، أي ليس له مثيل يضاهيه في تقليد منصب الوزارة، وبذا ختمتْ الوزارة به، وأكد الشاعر النهاية الحسنة مرتين، الأولى بالفعل المبني للمجهول "خُتِمَتْ"، والثانية بالمفعول المطلق "ختماً". ويستحق الممدوح حسن ختام الوزارة، فهو صاحب كرم رفيع، لم يعتلق عرضه بالدنس في أي يوم من الأيام.

ومن حسن الختام إلى الكرم المعطاء. يقول في مدح الإمام المستظهر بالله[2]:

ومَن رِفْدُه وَقْفٌ على كُلِّ طالبٍ ومَن حُبُّه فرضٌ على كُلِّ عابد

فليس بمَقْبـــــول لدَى اللهِ دونَـــــه صــــــلاةُ مُصلٍ أو جهادُ مُجاهد

يتأثر الشاعر في البيتين السابقين بالمعاني الإسلامية للإعلاء من قيمة كرم ممدوحه، فرفده وقْف لكل مَنْ يسأله، ويمد له يده، والوقف من المعاملات التي ظهرت في ظل الدولة الإسلامية، وتقوم على مبدأ أنَّ الشيء الموقوف يبقى موقوفاً إلى ما لا نهاية، أي يوزع على المحتاجين من دون مقابل، ورفد الممدوح كذلك وقف على كل الآملين في عطاياه. وتزداد أهمية الممدوح في الشطر الثاني من البيت الأول، إذ يصبح حبه فرضاً على كل عابد، كأي فرض من فرائض الإسلام، وبالطبع لم يقصد الممدوح هذا المعنى بحرفيته، إنَّما يريد تقريب صورته المحببة إلى كل إنسان، فالمرء يحبه وكأنَّ حبَّه فرض عليه من حسن سيرته وجوده. وتتضخم أنا الشاعر

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٧٩، ٢/ ٧٩٢.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٢٩.

في البيت الثاني أكثر فأكثر حيث لا تقبل صلاة من دون رضاه، ولا جهاد مجاهد من دون مشورته، أي هو مالك كل شيء، يصحح اعوجاج ما اعوج من أمور الصلاة والجهاد، إنْ احتاج الأمر لذلك.

ومن المعاني الأخر المحببة عند المادح والممدوح تأصيل النسب العريق، وبالأخص امتداده إلى النبي –صلى الله عليه وسلم–. يقول في مدح الإمام المستظهر بالله[1]:

قومٌ بنو خَيرِ أَعمامِ النّبي هُمُ   فما يُدانيهمُ فَخْرٌ لمُفتَخِرِ

يعود نسب أهل الممدوح إلى خير أعمام النبي –صلى الله عليه وسلم–، فهم ليسوا من أي عم من أعمامه، بل من خيارهم وأفضلهم، وبذا لا يوجد أي شخص مهما كان نسبه عريقاً وأصيلاً يدانيهم فخراً في أصالة وعراقة نسبهم هذا.

وثمة معان شعرية عديدة تتواجد عند العديد من الشعراء، وسأفصل هذا في فصل "الصورة الشعرية في شعر الأرَّجاني". ومن الجدير بالملاحظة هنا، وقف الشاعر كلامه المدحي، وانفتاح شاعريته الشعرية على شخص ما، كوسيلة من وسائل التقرب منه، وقد تكرر ذلك في أكثر من قصيدة، فمثال ذلك قوله في مدح جمال الدين الفقيه[2]:

إلا مديحَ جمالِ دينِ مُحَمّدٍ   ومَنِ المُطيقُ لمجْده أن يَنْعتا

كذب المدائح كلُّها فَمَقَتُّها   ولقد يهون الشيء حتى يمقتا

وقوله في مدح تاج الدين أبي طالب الحسن[3]:

ولولا امتداحي تاجَ دينِ مُحمدٍ   لَعِفْتُ لأبواب المُلوكِ تَولُّجي

---

[1]. المصدر السابق. ٢/ ٥٦١.

[2]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٥٣- ٢٥٤.

[3]. المصدر السابق. ١/ ٢٧٨.

وهناك ميزتان في شعر الأرَّجاني المدحي، لم تتوفر عند شاعر من قبل –على ما أعلم–، الأولى: الاهتمام الكبير بموضوع المدح، والثانية وهي الأهم، هنا، طول قصيدة المدح من حيث عدد الأبيات، فقد بلغتْ أطول قصيدة لديه مئتين وستة عشر بيتاً، وما تبقى من قصائد جاء على النحو الآتي:

أولاً: اثنتان وثلاثون قصيدة من سبعة أبيات إلى ثلاثين بيتاً.

ثانياً: خمس وستون قصيدة من واحد وثلاثين إلى سبعين بيتاً.

ثالثاً: خمس وسبعون قصيدة من واحد ثلاثين إلى مئة بيت.

رابعاً: إحدى عشرة قصيدة من واحد ومئة بيت فما فوق.

لقد ذكرت سابقاً أنَّ معظم قصائد المدح تتكون من شرائح متعددة، تتصل مع بعضها بخيط شعوري، ورؤية ذاتية، ومثال ذلك القصيدة التي نظمها في مدح عزيز الدين عماد الإسلام أبي نصر أحمد بن حامد بن محمد، فطولها واحد وستون بيتاً، وأجزاؤها على النحو الآتي:

أولاً: (١– ٢): خيال الحبيبة.

ثانياً: (٣– ١٤): نسيب.

ثالثاً: (١٥– ٣٣): رحلة العيس صوب طلل الحبيبة، والشكوى من الزمن.

رابعاً: (٣٤– ٥٠): مدح الممدوح.

خامساً: (٥١– ٥٩): الجهر بالهدف الأساسي من الرحلة إلى ممدوحه.

سادساً: (٦٠– ٦١): الدعاء له.

يتجلى، لنا، أنَّ أبيات المدح أخذت سبعة عشر بيتاً من واحد وستين بيتاً، وهي نسبة قليلة مقارنة مع طول القصيدة بشكل عام، وإذا نظرنا إلى الأجزاء التي سبقت المدح وجدنا أنَّها تحتل القسم الأكبر من القصيدة، وهي تزيد على نصفها، وهذا الجزء يتآزر في فكرته الجوهرية مع الجزأين الأخيرين من القصيدة، وسنوضح ذلك من خلال استعراض بعض من الأبيات في كل جزء من الأجزاء السابقة. يقول في طيف الحبيبة[1]:

هُمُ منَعوا منّي الخيالَ المُسلِّما فلا وَصْلَ إلاّ أن يكونَ تَوَهُّما

يبدأ الشاعر قصيدته بضمير الجماعة الغائب، فالذين يخصهم بالحديث مجهولين للمتلقي. وهؤلاء الجماعة يمارسون الفعل السلبي على ذات الشاعر، إذ منعوا عنه أدنى ما يحتاج إليه المحب من وشائج تربطه مع مَنْ يحب، أو أنْ يتعلق ولو ببذرة أمل تنمو في دقات قلبه، وتهيئ له الطريق لرؤية الحبيبة النائية، حتى لو كان ذلك خيالاً لا يمت إلى الواقع بأي صلة، لكن ضمير الغائب العائد في الأغلب على أعداء الشاعر، قد منعوه من الالتقاء مع الحبيبة في الخيال، ومن ثم إلقاء السلام عليها، ومن هنا، يعاني من القيود المفروضة عليه، وكبت أنفاس الحرية، وما يتمناه من وصل لا يكون إلا وهماً.

وإذا كان طيف المحبوبة قد مُنِع عنه، فإنَّ الليل يخيم على الشاعر كالطود العظيم. يقول[2]:

وقد وَتّد اللّيلُ النُّجومَ مُطنِّباً جُفوني بأهدابي إليها وخَيّما

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨١، ٣/ ١٢١٨.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢١٨. (وتد الليل: ثبتها بالأوتاد، كناية عن طول الليل، طنَّب: ربط بالحبال، خيّم: نصب خيمة).

وضع الليل للنجوم أوتاداً، وأحكم وثاقها بالحبال، لتبقى مستقرة وثابتة في مكانها، وهـذا يدل على طول الليل، وثقله العميق على ذات الشاعر، فالشاعر يود الانفكاك من جبروته، بإشراق شمس يوم مليء بالأمل وبالتفاؤل، لكن الليل خيم في مكانه، وآبى إلا أنْ يستمر ببلادته.

وبالرغم من طول الليل إلا إنَّ الشاعر لم يفقد بصيص الأمـل، فالأمـل آت لا محالـة. يقول[1]:

تَمزَّقتِ الظّلماءُ عن نُورِ غادةٍ   أضاءَ من الآفاقِ ما كان مُظْلِما

تشتد اللغة الشعرية في البيت السابق، بحثاً عمن يفك الأغلال، فالقيود تنزاح عـن قلبـه بتمزيق الظلمة الحالكة، التي آن لها أنْ تتلاشى بعد أنْ خيمتْ بسوادها القاتم أمام عينيه، وآمالـه في أمل مبسم، ففي قول الشاعر "تمزَّقتْ" ثقل شديد على كاهله، ينبع من التضعيف في حرف "ز"، والصورة الاستعارية المختبئة في الفعل، فالتمزيق يلتصق بشيء مـادي محـسوس كـالملابس، ويكون فاعله كائناً حياً، لكنه، هنا، يقترن بعنصرين معنويين، أحدهما: الظلماء التي حـان وقـت تبددها؛ والآخر نور الغادة الحسناء الذي آن له أنْ ينشر ضياءه في المكان، ومن هنا يعيد الشاعر التوازن النفسي لذاته، فالليل المظلم الطويل يتفتت بنور المرأة الحبيبة. لكنْ، يبقى نـور المـرأة خيالاً، يتراءى لعيني الشاعر المنقب عن ثقب صغير للتحرر. ومن عناصر التحرر الأخـرى، أو وسائل الانطلاق جزء الرحلة. يقول[2]:

فمِيــلا بأعناقِ المَطــيِّ رواسِماً   عسى مَنْزِلٌ بالجِزْعِ أنْ يُتَرَسّما

خلا الرَّبْعُ إلاّ مَوقفَ الرَّكْبِ وَسْطَه   لِسَلْمَى فإن أَسعَدْتُماني فسَلِّما

---

[1] . المصدر السابق. ٣/ ١٢١٨.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢١٩.

يسير الشاعر على نهج بعض شعراء الجاهلية في مخاطبة صاحبيه، ودعوتهما للمشاركة في الإمالة نحو أطلال المحبوبة الراحلة، ويكشف المكان عن اقفراره، وخلوه من مقومات الحياة، ويستثني من ذلك موقف الركب، وهذا يعزز جدب الطلل ومحله، بالرغم مما تتخلله كلمة الربـــع من عناصر الحياة، فهي من الربيع.

إذن، الحياة معدومة في الطلل، ما خلا موقف الركب الذي جاء يستذكر الماضي البهـــيج، وهو يقف في نقطة مركزية– الوسط، ليتيح له استكشاف المكان من كثب، والإحاطة بكل صغيرة وكبيرة فيه، لملاحظة التغيرات السلبية فيه، بيد أنَّ الشاعر لا يزال يتعلق ببذور الأمل، بالرغم من خلو الطلل، فهو يأمل بالسرور في وسط الخلو والوحشة، وهذه السعادة التي يبحث عنها مـــستمدة من ذكريات الماضي الرغيدة، لكنها، تبقى معلقة بأسلوب الشرط "إنْ"، أي إنْ غمره الفرح بمواساة صاحبيه وذكرى الماضي التليد فإنّه سيرد السلام على أهل الديار. وقد خصص صـــاحبة الـــديار المقفرة بامرأة محددة ألا وهي سلمى، على عادة مَنْ سبقه من الشعراء، فأسماء النساء مكررة عند معظم الشعراء، مما يؤكد، لنا، أنَّ المرأة في لوحة النسيب امرأة من صنع الخيال، ولا تمت بـــأي صلة إلى الواقع الاجتماعي للشاعر، وهو يتبع في ذلك أنموذجاً قديماً سابقاً له، تصل جذوره إلى ما قبل العصر الجاهلي، غير أنَّ هذا لا ينفي خصوصية الشاعر في إعادة إحياء المـــوروث بمـــا يتلاءم وبيئته وتجربته الشعرية الجديدة، التي قد تتفق في بعض النقاط، وتختلــف فـــي بعــضها الآخر، وليس أدل على ذلك من هذه القصيدة التي تندمج في بعض الخطوط مع الشعر الجـــاهلي، لكنها تختلف عنها في كيفية إنتاجها من جديد، وطريقة تقديمها إلى المتلقي.

نلحظ أنَّ هذا الجزء يعادل الجزء الأول- طيف المحبوبة، في البحث عن السعادة والأمل الضائعين. وتتكشف الرؤية الشعرية، وتزداد وضوحاً في ظل الشكوى من الدهر. يقول[1]:

أَعِينا على دَهْرٍ أرابَ برَيْبِه   وشَوقٍ على قلبي الغداةَ تَحكَّما

إنَّ طلب العون والمساعدة من صاحبيه يستمر في جزء الشكوى. وإذا أمعنا النظـر فـي البيت السابق- "أعينا على دهر"، والبيتين السابقين أيضاً "فميلا بأعناق المطـيِّ"، نلحـظ أنَّهمـا متداخلان من حيث الهدف والرؤية، مع مراعاة اختلاف الأسـلوب الـشعري، فالبيتـان يتخفـى وراءهما رمز معين، يشكو فيه الشاعر من الدهر الذي ألحق الأذى بأطلال الأحبة، حتى غـدت مقفرة من آهليها، ولكن الدهر، ههنا، يمارس فعله السلبي على الشاعر بشكل مباشر، وهو يعيـد الكرة مرة أخرى، ويدعو صاحبيه لمساندته في التخلص من مصائب الدهر، وشوقه المتجذر فـي أعماق قلبه.

إنَّ شوق الشاعر وحنينه يدعوانه إلى البكاء، وهطل الدموع الغزيرة. يقول[2]:

وما الجُودُ في صَوْبِ السَّحابِ سجيّةٌ   ولكنّه من دَمْع عَيْنَي تَعلّما

يقرن الشاعر بين الدمع الغزير وبين المطر من ناحية الجود. ويرى أنَّ السماء قد تعلمتْ الجود- نزول المطر، من دموعه السخية، ويقصد من وراء هذه الصورة المتنافرة الأطـراف أنْ يصل بالمتلقي إلى فكرة مفادها غزارة دموعه المنهمرة من عينيه، حتى أصبح جواداً بنظم الشعر. وهذا الأسلوب وسيلة من وسائل التخلص من فكرة إلى فكرة أخرى، أي من موضوع الشكوى إلى

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٢٠.
[2] . المصدر السابق. ٣/ ١٢٢١.

المدح. وهكذا تنسجم أبيات القصيدة، وتتسلسل في ترابط منطقي بين أجزائها، فلا استطراد ولا حشو، بل إنَّ كل جزء منها مفتتح للجزء الذي يليه.

فقد أحسن الشاعر التخلص من شكوى الدهر إلى المدح، ليجذب المتلقي- الممدوح إلى هول الرزايا التي وقعت على كاهله، وبهذا يستعطفه ويرق قلبه على حالته المعذبة من ملمات الزمان. يقول من مشهد المدح[1]:

بظلِّ عزيزِ الدِّينِ قد عَزَّ أهلُه فهمْ في سماء العزِّ يَحكونَ أَنجُما

لقد عزَّ عزيز الدولة أهله، بوجوده بين ظهرانيهم، فهو عزيز شريف، ويتسم بالعلو في سموه ورفعة منزلته، فهو كالظل يظلل عليهم خوفاً من أشعة الشمس الحارقة، وهم في العز والرفعة نجوم يدورون في فلك السماء، ويحلقون حول قائدهم وعزيزهم، الذي كان السبب فيما وصلوا إليه من مراتب عليا، فالممدوح هو صاحب فضل جليل على أهله وأسرته، وبهذا يستحق المقام الرفيع والسمو كنجوم السماء.

ويعرض الشاعر عدداً من مناقب الممدوح بعد الإشارة إلى سموه ورفعته، وهذه الخصال في فكرتها الخارجية صفات تتكرر عند الأرَّجاني نفسه، وعند جلِّ شعراء المدح عامة، وهو تدور في فلك مفاده أنَّ الممدوح صاحب الرأي السديد، يصحح اعوجاج ما اعوج من آراء، وأيضاً هو جواد لا حدود لكرمه وعطاياه على الآملين لها، وكذلك هو قوي شجاع سيفه بتار في ساحة الحرب، لا يعرف العطف مع أعدائه وأعداء دولته.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٢١.

نلحظ أنَّ معاني المدح متشابهة عند معظم الشعراء، والاختلاف ينبثق من طبيعة اللغة الشعرية، فهو يبدع عقداً ساحراً بجماله وبحسن صياغته، ومثال ذلك قوله في سرد معظم حسنات الممدوح في بيت شعري واحد. يقول[1]:

هِلالٌ بدا نَجْمٌ سَما قَدَرٌ سَطا   سَحابٌ هَمى طَوْدٌ رَسا أَسدٌ حَمى

بالرغم من تشابه الصفات في معظم قصائد المدح، إلا إنَّ يد الناظم قد أبدعتْ في إحداث نغم موسيقي متناسق الإيقاع، في كل جملة شعرية داخل البيت الشعري نفسه، بالإضافة إلى انتهاء كل جملة بحرف روي موحد، وهو الألف سواء أكانت قائمة أم مقصورة. والأهم من هذا كله التوازن الصوتي بين الحرف الأول في الشطر الأول من البيت الشعري، وبين الحرف الأول من الشطر الثاني في البيت الشعري نفسه، وهكذا حتى آخر حرف في الشطر الأول مع آخر حرف في الشطر الثاني. ويمكن تمثيل ما سبق على النحو الآتي:

هِلالٌ بدا نَجْمٌ سَما قَدَرٌ سَطا   هـ/ لا/ لٌ/ بـ/ دا/ نجـْ/ مٌ/ سـ/ ما/ قـ/ د/ رٌ/ سَـ/ طا

سَحابٌ هَمى طَوْدٌ رَسا أَسدٌ حَمى   سـ/ حا/ بٌ/ هـ/ مى/ طو/ دٌ/ ر/ سا/ أ/ سـ/ دٌ/ حـ/ مى

وهذا النوع يسمى في البلاغة العربية بحسن التقسيم.

يتبين، لنا، أنَّ لوحة المدح في هذه القصيدة لوحة عابرة، ليس فيها معان مبتكرة في الأغلب، وكأنَّ المدح ليس هدفاً أساسياً في ذات الشاعر، فثمة أهداف أخر يكشف عنها في أبياته الشعرية، ويجهر بها بوضوح تام، وقبل الولوج في هذه النقطة، لا بدَّ من الإشارة إلى المنصب الرفيع الذي يتقلده الممدوح، فـ"أبو نصر أحمد بن حامد بن محمد بن عبد الله.. رئيس كبير القدر، ولي المناصب العلية في الدولة السلجوقية، ولم يزل مقدماً فيها، قصده بنو الحاجات، ومدحه

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٢٢. (همى: استهل، رسا: راسخ).

الشعراء، وأحسن جوائزهم."[1] ومن هذا المنطلق وضع الشاعر نصب عينيه التقرب من ممدوحه لنيل عطاياه. يقول[2]:

فَنصْراً أبا نَصْرٍ لراجٍ بك العُلا   على الدّهرِ أن يُلْفَى له مُتَهضِّما

..

قَصدْتُـــــــك لَمْ أَمدُدْ بمُعْجِبةٍ يَداً   لديكَ ولم أَفغَرْ بمُرضيةٍ فَما

ولكنّنــــــي لمّـــــا رأيتُكَ كَعبـــــةً   أتيتُكَ من كُلِّ الوسائلِ مُحْرِما

يعيدنا الشاعر في هذا الجزء، إلى جزء الرحلة والشكوى من الدهر المذكور سابقاً، وبأسلوب أكثر صراحة ووضوحاً، فإذا عانى من الدهر ورزاياه الجمة، وإذا عانى من الطلل ومحله وذهاب رونق الحياة منه، الممثل بوجود المرأة الحبيبة، وإذا حاول التخفيف من مأساته بالبكاء تارة، وبطلب العون والمساعدة من صاحبيه، فإنَّ ذلك ليس إلا وسائل يتخذها تمهيداً للحديث عن آماله ومتطلباته، فها هو الآن يطلب النصر على الدهر القاسي من عزيز الدولة، مستخدماً صيغة المفعول المطلق "نصراً"، مع كنية الممدوح "أبا نصر"، فبثَّ إيقاعاً موسيقياً رناناً، قوامه التوفيق بين الكنية والمطلب، فما تتضمنه الكنية من معنى له نصيب من فعل صاحبها. ويأمل الشاعر بالنصرة على الدهر ومصائبه، التي يتخيلها أو يقرب فعالها من حيوان مفترس، يفترسه ويهضم لحمه فيبتلعه.

وبعد ذلك، يعلي من قيمة الممدوح عن طريق إبداء علامات التواضع، فقد قصده الشاعر متواضعاً لا معجباً بنفسه، وينفي عن نفسه الزهو والكبرياء، باستخدام أسلوب النفي المضمن في

---

[1] . ابن خلكان، أحمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ١/ ١٨٨.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٢٣. (أفغر: فتح فاه).

حرف الجزم "لم"، وأيضاً ينفي عن نفسه المجيء إليه غاية في النوال، وقد عبر عن ذلك بصورة الإنسان الذي يفتح فاه، متطاولاً على شيء ليس ملكه.

ويضفي الشاعر على الممدوح بعضاً من صفات القداسة عن طريق الاستعارة، فعزيز الدولة كعبة يقصدها الحجاج، لكن الفرق بين قاصدي الكعبة والممدوح، أنَّهم في الأولى يدعون الله -عز وجل- طالبين منه المغفرة والرحمة، وفي الأخرى يبغون منه العطايا والهبات والتقرب من الممدوح، والشاعر يتطلع إلى الآخر لا الأول.

ويدعو الشاعر لممدوحه في آخر بيتين من القصيدة، شاكراً إياه على ما أغدق عليه من كرمه الفياض... وهكذا نرى أنَّ لوحة المدح ليست غاية في حدّ ذاتها، بل هي وسيلة من وسائل التقرب من صاحب السلطة والنفوذ بغض النظر عن الهدف المنشود، أي الحصول على منصب ما، أو نيل العطايا.

ثانياً: الموروث في شعر الأرَّجاني

استوقفتني مصطلحات متعددة في غمار البحث عن الموروث، وأثره الفاعل في شعر الأرَّجاني خاصة؛ تدور في حقل معرفي واحد، أو أنَّ مصبها واحد، وإنْ احتوت على بعض الاختلافات الطفيفة، منها الموروث، والتناص، والاقتباس، والتضمين، والسرقات... فبعض المصطلحات السابقة تلتقي في بعض الاتجاهات، وتفترق في بعضها الآخر، بيد أنَّ مصطلحي الموروث والتناص أعم من الاقتباس والتضمين والسرقات الشعرية، فالاقتباس يقتصر على الأخذ بالحرف أو المعنى من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كقول القزويني فيه، أنَّ "الاقتباس فهو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث"[١]. أما التضمين فيتعلق بالاستيحاء من الشعر العربي، كقول أسامة بن منقذ: "التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر"[٢].

وفيما يخص السرقات الشعرية فقد دار حولها جدل كبير، أي هل هي مقبولة أو غير مقبولة، وقد قسمها ابن الأثير الكاتب إلى ثلاثة أقسام: النسخ، والسلخ، والمسخ، وهو في جميعها يعدها سرقة شعرية. يقول: "والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة فإنَّ ذلك من أدل الدليل على سرقته...واعلم أنَّ علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابا، وقسمته ثلاثة أقسام: نسخاً، وسلخاً، ومسخاً.

---

[1] . القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي بو ملحم. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١، ص٣٤٢.

[2] . منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد. مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٤٩.

أما النسخ فهو: أخذ اللفظ والمعنى برمته، من غير زيادة عليه، مأخوذا ذلك من نسخ الكتاب. أما السلخ هو: أخذ بعض المعنى مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ. وأما المسخ فهو: إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين قردة."[1]

فالسرقات الشعرية في النقد العربي القديم تتعارض مع التضمين في البلاغة العربية القديمة، هذا من جانب ومن جانب آخر، تتعارض مع رواية الشعر العربي وخصوصاً الشعر الجاهلي، فقد كان لكل شاعر راوية يروي الشعر عنه، وينقله إلى الأجيال اللاحقة، وقد يصبح هذا الراوية شاعراً فيما بعد، بعد أنْ امتص ألفاظ ومفردات شاعره، فلا بدَّ من أنْ يحتوي بعض شعره على تأثير من شعر شاعره، وقد يكون عن قصد أو عن غير قصد. ومثال ذلك ما ذكره صاحب الأغاني "أنَّ كثير عزة كان راوية جميل، وجميل كان راوية هدبة بن خشرم وهدبة راوية الحطيئة، والحطيئة راوية زهير بن أبي سلمى وابنه كعب بن زهير."[2]

فهل من الممكن أنْ نعد راوي الشاعر الذي تشرب شعر شاعره سارقاً أنى كانت فئته النسخ أو المسخ أو السلخ. إنَّ الشاعر أياً كان راوياً أو غير راوٍ شاعرٌ لا غنى له في نسج شعره عن غيره من الشعراء أو حتى النثار، فشعره تتعالق فيه نصوص مختلفة تبني تراكيبه فأشطره الشعرية حتى الوصول إلى القصيدة ككل متكامل الأجزاء، تعكس تجربة الشاعر الذاتية مهما تعددت مصادرها.

وثمة مصطلحان آخران أكثر شمولاً من المصطلحات السابقة، هما: الموروث والتناص، وهذان المصطلحان يضمان المصطلحات الثلاث السابقة، والفرق بينهما هي أنَّ الموروث يتناول

---

[1] . ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٣. دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٦٥.

[2] . ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس، م١. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص٣٦٦- ص٣٦٧.

التراث القديم لشعر الشاعر فقط، بيد أنَّ التناص قد يحتوي على شعر شاعر معاصر له، وبمعنى آخر، الموروث جزء من التناص. ومن ناحية أخرى قد تتضارب الآراء حـول القـرآن الكـريم والسنة النبوية الشريفة هل هي من باب الموروث أم لا، وخصوصاً أن الموروث تراث قديم قـد يندثر مع الزمن، لكن تقوم المحاولات لإعادة إحيائه من جديد على أرض الواقع، وهـذا مـا لا ينطبق على القرآن الكريم الصالح لكل زمان ومكان، مهما مضتْ السنون فالسنون، ومن هنا قـد يظن من الخطأ أنْ نتحدث عن القرآن الكريم في إطار الموروث القديم، والتسمية المناسبة في هذا المقام التناص أو الاقتباس، بيد أني لا أجد أي ضير ههنا أنْ أتحدث عن مسمى الموروث الديني، مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية النص القرآني الحية والمتألقة بنورها الذي لا ينطفـئ عبـر العصور على اختلاف منابعها، فالقرآن الكريم موروث حي لا تخمد شعلته المتوهجة مهما بعدت الأيام عنه والسنون، على خلاف الأنماط الأدبية مثلاً.

ويتجلى الفرق الطفيف بين الموروث والتناص، أي اقتـران الأول بالتقاليـد وبالعـادات القديمة، وما تراكم من تجارب وخبرات عبر الأزمنة الغابرة؛ والثاني يدمج بين القديم والمعاصر السابق له في الإبداع الفني؛ في ضوء مفهوم التراث في المعاجم الأدبية، كمعجم مجـدي وهبـه وجبور عبد النور. يقول الأول: "التراث: ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه."[1] ويقول الثاني التراث "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسـي

[1] . وهبه، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص٥٣.

من قوامِه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثِّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عَمِلت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[1].

فالتراث تراكمات يعاد بعثها من جديد من الزمن الغابر إلى لحظة إنتاج العمل الأدبي، تولدت عن طريق ثقافة المبدع وإطلاعه على ثقافة من سبقه من العصور السابقة له، أما التناص فلا يقترن بالعصور التليدة حسب، بل تنسحب إلى النص الحاضر والسابق إلى النص الحالي، وقد دمج الزعبي في تعريفه للتناص بين مصطلحات عدة تنطوي تحت مفهوم التناص كالاقتباس والتضمين والتلميح والإشارة، وكل ذلك يشكل نصاً أدبياً متكاملاً في أجزائه وهيكله الداخلي والخارجي، فلا نشوز ولا نفور بين النص السابق والنص الآني للمبدع، يقول: "التناص "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل."[2]

ويتفاوت التناص بين السهولة والتعقيد إذا لم يمتلك كل الشاعر والمتلقي الثقافة والقدرة الفذة ليستطيع المبدع أولاً من استخدام النص السابق في موضعه المناسب من عمليته الإبداعية، إذا كان يتماشى مع التجربة الشعرية الحالية، أو تحوير التجربة السابقة لتساير التجربة الحالية، وكل هذا ينبع من أنا الشاعر التي تبحث في الماضي عما تغلف به تجربتها الآنية لأسباب متعددة، حسب الظروف والأجواء الراهنة لها، ففي موضع الهجاء قد يلجأ الشاعر إلى أسلوب القناع أو الإشارة البعيدة أو القريبة ليلسع خصمه بأسلوب فني قديم وحديث في آن واحد، وعلى الأغلب

[1] . عبد النور، جبور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٣.
[2] . الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا. مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥، ص٩.

يتخفى في التجارب القديمة ليعبر عن تصوراته الراهنة، وفي موضوع المدح قد يبث بعضاً من التقاليد المتوارثة التي كان لها صدى جليٌّ في النفوس، لتكشف النقاب عن المناقب والخصال الحميدة التي تعد مفخرة للعربي... ويلفتنا محمد مفتاح إلى العناصر التي تؤشر إلى التناص في النص الأدبي كالتلاعب بأصوات الكلمة... يقول: "التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته."[1]

فالتناص في النص الأدبي تداخل من نصوص متعددة، يعيد الشاعر بناءها بطريقة جديدة، تتسم فيها ملامحه الخاصة بشخصيته وملابسات ظروفه الراهنة. فالتناص يعيد للنص "توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إنَّ تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء: كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[2].

ولا يتوقف الشاعر عند الأدوات الشعرية القديمة في إبداع نصوصه الأدبية الحالية، بل إنَّه يستفيد من القديم بما يتناسب وعصره الحاضر، ويجدد في الأدوات التي أكل الدهر عليها وشرب،

[1]. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص١٣١.
[2]. بارت، رولان: مقال نظرية النص. من كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد البقاعي. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٤٢.

فالتناص يتيح لنا "الاستفادة من آلياته المختلفة في دراسة المعارضة الشعرية، وتجاوز بعض أنساق المعرفة النقدية التي تسيء إلى الطبيعة الاختلافية لهذه الظاهرة. فإذا كان التناص يهدف إلى خلق فضاء للترابط وللتواصل وللتفاعل بين النصوص الأدبية وباقي الخطابات الأخرى، فإنه يقترح لذلك،.. تصوراً جديداً لا يسمح بالنظر إلى علاقة النص اللاحق بالنص السابق وفق مسار تنازلي: أي تأثير السابق في اللاحق كما هو الشأن في الشعرية العربية القديمة، ولكن ينظر إلى العلاقة بينهما وفق مسار تصاعدي أي النظر إلى تأثير اللاحق في السابق وجعله مستمرا بمكونات قديمة وجديدة في آن"[1].

وثمة مقومات للتناص حددها باحثون كُثُر مثل كريستيفا وأرّفي ولورانت ورفاتير هي: "- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

-ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

-محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا، أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2].

ومحاورة الموروث القديم تنبثق عن وعي الشاعر، حيث إنَّه يضمن الانسجام والتآلف بين النص السابق والنص المبدع، فلا نفور ولا نشوز بين النصوص المتعالقة، ومن "المبتذل أن يقال أنَّ الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه. ولذلك، فإن الدراسة العلمية

---

[1] . بقشي، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧، ص٥٠.
[2] . مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص١٢١.

تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما تقتضي أن يوازن بينهـا لرصـد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، واعتباره كيانـاً منغلقـاً على نفسه، كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمـتص نـصوص غيـره، أو يحاورهـا أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانياً في خريطـة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانياً في حيز تاريخي معين"[1].

والأرَّجاني قد امتزج شعره بالموروث السابق له، سواء أكان موروثاً دينياً أم أدبياً... ومن الركائز الموروثية المهمة التي شكلت بؤرة مهمة في شعره القرآن الكريم، الصالح لكـل زمـان ومكان، والحديث الشريف وما أثر عن الصحابة الأجلاء، بالإضافة إلى بعض الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى بدايات العصر العباسي، ولم ينس وقائع العرب وأيامهم، والأمثال.

واستناد الأرَّجاني على الموروث السابق له يعزز من ثقافته، وسعة إطلاعه على المعرفة بشتى أنواعها- دينية كانت أم أدبية أم تاريخية... وبالرغم من تعدد المصطلحات المتعلقة باكتناه الموروث وامتصاص رؤاه، إلا إنَّ الشاعر حريص كل الحرص على أنْ يبدع الأجواء الخاصـة بتجربته الشعرية النابعة من إحساسه ومشاعره نحو الأشياء المحيطة به، وبمعنى آخر ثمة توافق جلي بين النص السابق والنص الحالي، حيث إنَّ القارئ لا يحس بالتناقض بينهمـا، بـل إنهمـا يشكلان لحمة عضوية متماسكة ومتضافرة في آن واحد، وتضطلع هذه اللحمة في تقديم تجربة فذة للأنا الشاعرة، هذا إنْ انتبه القارئ إلى وجود الموروث بين دفتي اللغة الشعرية، وتراكيبها.

وقد يكون تداخل النصوص مقصوداً لغاية محددة ترتئيها الذات الـشاعرة، مـن خـلال استرجاع حدث سابق يتناسب مع حدث آني، أو يكتفي الشاعر بالإيماء إلى الموروث القديم فـي

[1] . مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص١٢٥.

خضم الفكرة الحالية، لانصهارهما في الرؤية الواحدة، وبهذا الأسلوب يزيد المبدع من قوة تجربته الشعرية، بالتعبير عنها بطريقة أخرى، مستمدة من القديم. هذا من جانب ومن جانب آخــر، قــد يكون تداخل النصوص غير مقصود. ومن مصادر الموروث في شعر الأرَّجاني ما يلي:

أولاً: القرآن الكريم

لقد اعتنى الأرَّجاني بالاقتباس من القرآن الكريم في شعره عناية فائقة، ولا ريب في ذلك، فقد كان قاضياً، عالماً بالنصوص والأحكام الشرعية. يقول[1]:

هذا ابنُ عَمِّكمُ الذي أضحَـــــتْ له ... فُرَجُ الأنـــــامـــــلِ مَنْهـــــلاً للوُرَّد

وكـــــذا كَليـــــمُ اللهِ ضربـــــةُ كَفّـــــهِ ... بعَصـــــــــاهُ شَقَّتْ أعيُناً في الجَلْمَد

يمدح في هذه القصيدة كرم الإمام المسترشد بالله، فأنامله منهل من الماء العــذب، يــرده الطالبون للنوال وللسقيا، وفي ظل الصورة الآنية يستذكر قصة سيدنا موسى –عليه السلام– مــع قومه الذين خرجوا معه بعد تمردهم على فرعون، لكنهم ألحوا عليه في طلب الشراب والطعــام والغمام.. فكان يسأل ربه، فيلبي الرب طلباتهم، يقول الطبري في هذا الصدد: "فقالوا: هذا الطعام، فأين الشراب؟ فأمر موسى فضرب بعصاه الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً، فشرب كل سبط من عين."[2]

قد أجزل الله تعالى لهم السقيا إلى اثني عشر نبعاً بدلاً من نبع واحد، فكان نعــم الكــريم المعطاء. ومن هذه الحادثة يستوحي الشاعر المناسبة بالمعنى ليدلل على كرم ممدوحــه الفيــاض للواردين إلى منهله العذب، **يقول تعالى**: "**وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَــصَاكَ الْحَجَــرَ**

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ١/ ٣٥٢. (فرج: الشق بين الشيئين، والمقصود به الأصابع، الورد: الماء العذب، كليم: المكالم، أي المراجع في الكلام).

[2] . الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق محمود شاكر. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ١/ ٣٤١.

فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ" (البقرة ٦٠).

يلحظ أنَّ الأرَّجاني يركز على صفة واحدة من هذه القصة، ألا وهي الجود الجم لا غير. وهذه الفكرة تخدم وجهة نظره الحالية وتوطد دعائمها، لأنَّها رُسِّخت في ضوء الرجوع إلى كتاب الله -عز وجل- واقتباس المعنى من إحدى قصصه الجمة المتعلقة بأنبيائه الأصفياء، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف المناسبة بين نزول الآية الكريمة، والبيتين السابقين، لكن الصورة التشبيهية جمعت بين قصتين مختلفتين في الأسلوب والماهية لتقريب صورة من صور الممدوح، صورة أكثر إيماناً واعتقاداً في نفوس المؤمنين، من أي صورة أخرى -من وجهة نظره-.

ويكرر الأرَّجاني الصورة التشبيهية بين الفعل الرباني والفعل البشري في مواضع أخر، وهو لا يقصد من هذا الأسلوب إلا تقريب صورة الممدوح مثلاً إلى عقول المتلقين، لصلتهم الوثيقة بالقرآن الكريم. يقول في مدح الوزير الزينبيّ[1]:

فاسْعَدْ بأيامهِ فأحْرَى أيا	دي الله مناً بالشُكرِ أطْرُؤها
إنْ يَكُ صُبْحٌ مضىَ ففي الأثَرِ الشْـ	شَمسُ بدا للعيون مَرْجَؤها
كذلك اللهُ ذو المَواهِبِ ما	يَنْسَخُ من آيةٍ ويَنْسَؤها
يأتِ بَخْيرٍ منها فَيقْصُر عن	مُعادِها في الجلالِ مُبْدَؤها

يستند الشاعر في تصوير كرم الوزير على الآية الكريمة "**مَا نَنسَخْ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِّنْهَا أَوْ مِثْلِهَا أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**" (**البقرة ١٠٦**). فيطلب بصيغة الأمر،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ١/ ٩٢- ٩٣. (أطرؤها: أحدثها، المواهب: الأهطيات، ينسأ: ينسخ).

وأسلوب التجريد- يجرد من نفسه إنساناً آخر يخاطبه (اسعدْ)؛ من ذاته أنْ تسعد بالأيام التي سيقضيها في ديار الوزير، فالوزير نعمة من الله تعالى بعثها لمَنْ والاه، وفي كل يوم يمضي تزداد نعمه عليهم، وكأنهم ينسون ما سبق لعظم ما سيأتي، وعبر عن ذلك بحركة تعاقب الليل والنهار، وبالأخص شروق الشمس، ويحمل شروق الشمس، هنا، دلالات إيجابية تزداد مع إشراقة كل صباح مفعم بالنعم المسبغة من الوزير على رعاياه أو أحبته أو الراجين نواله.

يستوحي الشاعر رؤيته من الآية الكريمة السالفة الذكر، حيث إنَّ الله -عز وجل- يبدل أو يرفع من حكم بعض آياته الكريمات، لغاية تعود بالنفع والفائدة على الناس، وتكون المنفعة أكثر خيراً عليهم مما سبق، وإلى هذا يشير الطبري إلى رأيه في قوله تعالى. يقول: "والصواب من القول في معنى ذلك عندنا: ما نبدل من حكم آية فنغيره، أو نترك تبديله فنقره بحاله، نأت بخير منها لكم- من حكم الآية التي نسخنا فغيرنا حكمها- إما في العاجل لخفته عليكم، من أجل أنه وضع فرض كان عليكم، فأسقط ثقله عنكم، وذلك كالذي كان على المؤمنين من فرض قيام الليل، ثم نسخ ذلك فوضع عنهم، فكان ذلك خيرا لهم في عاجلهم، لسقوط عبء ذلك وثقل حمله عنهم= وإما في الآجل لعظم ثوابه، من أجل مشقة حمله وثقل عبئه على الأبدان... فذلك معنى قوله: (نأت بخير منها). لأنه إما بخير منها في العاجل لخفته على من كلفه، أو في الآجل لعظم ثوابه وكثرة أجره."[1]

فالخير الكثير المتزايد مع كل يوم جديد، هو القاسم المشترك بين نسخ الآيات أو تركها من جهة، وبين نعم الممدوح المتفاقمة مع مرور الأيام من جهة أخرى. فاقتباس الشاعر غير حرفي من قوله تعالى كان لغاية محددة معروفة عند المؤمنين من خلال الصورة القرآنية، فأخذها الشاعر

---

[1]. الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق محمود شاكر. ١/ ٥٥٢.

لتزيين صورة ممدوحه وإعلاء شهرته باقترانها مع الآية القرآنية، مع الإدراك التام للفرق الشاسع بين سبب نزول قوله تعالى، وبين البيت الشعري، ومراعاة أنْ لا مقارنة بين الفعل الرباني الخلاق، والفعل البشري البسيط.

ويلجأ الأرَّجاني في بعض الأبيات الشعرية إلى الإشارة إلى آية قرآنية، لكن من غير الاقتباس الحرفي أو المعنوي، فالسياق الشعري يحدد لنا الآية الكريمة التي يريدها، ومثال ذلك قوله في غلام من الترك[1]:

وإنِ ارتَبْتَ يا غلامُ بأمري فاتْلُ وصْفي في سُورة الشُعَراء

فوظيفة الأرَّجاني أنَّه شاعر، وقد وصف الله تعالى هذه الوظيفة في كتابه العزيز، وعلى الأخص في سورة الشعراء، حيث قوله: "**وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ (٢٢٦) إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ (٢٢٧)**".

ففي الآية السابقة وصفان متناقضان، الأول سلبي والآخر إيجابي، والسياق الشعري هو الذي يحدد أي من الوصفين يريد الناظم. فالشاعر يعدد في الأبيات السابقة لهذا البيت الخصائص الفريدة والجمة للغلام، منها أنّه قمر يختلس النظر إليه خشية أعين الرقباء... وهو من روعة وحسن جماله لا يستطيع الصدَّ عنه، مهما حاول بعضهم منعه وانتقاده في ذلك، وربما يعتقد الغلام الممدوح أو يساوره الشك في مبالغة الواصف له، أي دخوله في باب اللاواقع، لذا يخاطب الشاعر الغلام أنْ يتلو وصفه من سورة الشعراء، التي تناولت هذا الجانب.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ١/ ١١٩.

وأرى أنَّ دلالة البيت المشار فيه إلى سورة الشعراء على البعدين المتــضادين لوصــف الشاعر، لكن كل من زاوية معينة، فالبعد السلبي يحور إلى بعد إيجابي، والبعد الإيجابي الآخــر يؤكد دلالة البعد الأول ويعززه، ففي القسم الأول "**وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ (٢٢٦)**"، تفسير الآيات عند الطبــري تعنــي "الشُّعَرَاءَ فِي كُلِّ وَادٍ يَذْهَبُونَ، كَالْهَائِمِ عَلَى وَجْهِهِ عَلَى غَيْرِ قَصْدٍ، بَلْ جَائِرًا عَنِ الْحَقِّ، وَطَرِيقِ الرَّشَادِ، وَقَصْدِ السَّبِيلِ... يَمْدَحُونَ قَوْمًا بِبَاطِلٍ، وَيَشْتُمُونَ قَوْمًا بِبَاطِلٍ... وَأَنَّ أَكْثَرَ قِــيلِهِمْ بَاطِــلٌ وَكَذِبٌ.[1] لكنْ، عينا الشاعر لا تقصد هذا المعنى، وخصوصاً أنَّ الآيات موجهــة للمــشركين، لا للمؤمنين والشاعر من الفئة الثانية، فما ترتئي إليه ذاته هو تحوير لما سبق أي أنَّه شاعر متنقــل من مكان لآخر، يبحث عن شخص فريد في صفاته فيصفه بكل حق وصدق واقعي وفني، فوصفه حق وصدق لا يتخلله الباطل والزيف والتزوير، وهذا التغيير في مضمون الآية ينسجم مع القــسم الآخر الخاص بالفئة المؤمنة " **إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ**"، فالله تعالى يستثني ممــا ســبق الصالحين المؤمنين الذين لا يقولون إلا الحق، والشاعر يؤكد لواصفه ويبعد الريب من قلبه تجاهه بهذه الآية الكريمة وسابقاتها مع تحوير المضمون بما ينسجم مــع الــسياق الــشعري والموقــف الشعري.

وقد يتقمص الشاعر شخصية من الشخصيات الموجودة في قــصص الأنبيــاء، كالملــك العزيز في قصة يوسف –عليه السلام–. يقول في مدح الوزير أحمد بــن نظــام الملــك وزيــر المسترشد[2]:

---

[1] . الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق محمود شاكر. ١٩/ ١٤٧.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ٣/ ١٣٤٧. (النضو: البعير المهزول، الدر: اللؤلؤ).

وإلى العزيزِ أَمَلْتُ نِضْوِي زائراً   لكنّني اسْتَبْضَعْتُ دُرّاً مُثْمَنا

فغَدا يُنيلُ الرِّفدَ مُوفيَ كيْلِــــه   من قبلِ شَكْوانا لِما قد مَسَّنا

إمالة الشاعر وركبه، في الواقع الفني، نحو الوزير أحمد بن نظام الملك، لكنها في ظاهر البيت موجهة إلى الملك العزيز، وفي حدث زمني معين، مشار إليه في قوله تعالى: "**فَلَمَّا دَخَلُــواْ عَلَيْهِ قَالُواْ يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُّزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَــآ إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ**" (يوسف ٨٨). ولم يستخدم الأرَّجاني الاقتباس من حرفية مضمون القصة، بل إننا نرى تغييراً واضحاً في أحداث قصة إخوة يوسف –عليه السلام– والملك العزيز، نظــراً لاختلاف موقف كل من الطرفين، فالشاعر المادح له أسلوبه الفذ في استجلاب قلب ممدوحه، لنيل الأعطيات، ولكسب وده، وهذا الأسلوب يختلف عما ورد في الآية الكريمة السابقة، لكن النتيجــة المنبثقة عن الملك العزيز هي التي لفتت الشاعر لأنْ يستغلها في خدمــة رؤيتــه الحاليــة، فــي الوصول إلى قلب ممدوحه عن طريق قصة مشهورة عند معظم الناس، قصة أثبت العزيز أو على الأرجح يوسف –عليه السلام– كرمه على إخوته، بالرغم مما عاناه من البعد عن أبيه فأهل بيتــه فعشيرته. وهذا الكرم هو مركز اهتمام الأنا الشاعرة فقط، فقد دخل إخوة يوسف –عليه الســلام– في الآية على العزيز يشتكون الفقر والعوز الذي ألم بهم، طالبين منه الهبات في الوقت الحــالي، لكن الشاعر بين يدي ممدوحه جاء زائراً لا متشكياً مرارة الغربة لسد لقمة عيش عياله، ومحمــلاً بلآلئ من الشعر المنظوم، وقبل أنْ ينفث بشعره المحمل بالآهات، ينال كثيراً مما تطمح إليه عيناه من الأعطيات الجمة، وهذا هو الخلاف بين كلا الطرفين.

وهناك بعض الإشارات الدالة في نص الأرَّجاني على الاقتباس من القرآن الكريم، ومثال ذلك قوله في تهنئة الوزير شرف الدين أنوشروان بن خالد بعيد النيروز سنة ٥٢٢هـ[1]:

قد ضَمِنَ اللهُ وليس يَنكُثُ   أنّك ما امتدَّ الزّمانُ تَلبَثُ

أليسَ في كِتـــابِـــهِ فَليَبحَثوا   أَنَّ الَّذي ينفعُ فَهوَ يَمكُثُ

يشير الناظم إلى كتاب الله العزيز، وخصوصاً الموضع الذي يتحدث عن العمل الصالح وعن العمل الطالح، والفرق الشاسع بينهما، وتتمثل هذه الفكرة في قوله تعالى: "**وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ**" (الرعد ١٧)، فثمة تشابه بين محتوى الآية الكريمة والشاهد الشعري، بين الزبد والنفع والأعمال السيئة الزائلة والأعمال الحسنة الخالدة. لكن الفرق الجوهري بينهما في طريقة التعبير، فالآية موجهة إلى بني البشر عامة، أما النص الشعري فمحدد بممدوح الشاعر حسب، وقد شبه الله تعالى العمل الصالح بما ينفع الناس، وهذا يتضح عند المفسرين كقول ابن كثير في تفسير الآية السابقة: "فأما ما ينفع الناس فالذهب والفضة، وأما ما ينفع الأرض فما شربت من الماء فأنبتت. فجعل ذاك مثل العمل الصالح يبقى لأهله، والعمل السيئ يضمحل عن أهله، كما يذهب هذا الزبد، فكذلك الهدى والحق جاءا من عند الله، فمن عمل بالحق كان له"[2].

واقتبس الشاعر من الآية جزءاً محدداً، يدور حول النفع أو العمل الصالح، واستثنى ما يقابله لأنَّه معروف بداهة، أو أنَّ موطن المدح يتطلب المناقب الحسنة لا غير.

وقد يستخدم الشاعر كلمة أو كلمتين من إحدى ألفاظ القرآن الكريم الخاصة بقصة من قصص أنبيائه الصالحين، من دون الإدراك التام بهذا الاقتباس، أي قد يقتبس من الكتاب العزيز

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ٢/ ١٦٠٠. (ينكث: ينقض العهد أو يفسده).
[2] . ابن كثير، إسماعيل تفسير القرآن العظيم، تحقيق حامد الطاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ٢٠٠٢، ٢/ ٧٥٠.

من غير وعي بذلك، أو قد يكون ثمة وعي بهذا لكن اللغة الشعرية التي يمتلك الناظم زمامها تعطي للمتلقي انطباعاً بأنَّ ألفاظه من لبنات خياله، وليست مستقاة من أي مصدر ديني. ومثال ذلك قوله في مدح سعد المُلْك[1]:

حتّى صَفَتْ دَولةٌ كانتْ مكَدَّرةً　　　دَهْراً فقلتُ له خُذها ولا تَخَف

ثمة تناص ديني في قول الشاعر "خذها ولا تخف"، لكن اللغة المقتبسة تندمج اندماجاً كلياً مع اللغة الشعرية، حتى ليصعب على المتلقي اكتشاف التناص فيها، فالشاعر لم يشر كما أشار في بعض الأمثلة إلى مصدره، وكذلك حور وجهة القائل والقول إلى متحدث آخر، يعزز من فكرة تعتمل في خلجات ذاته، وهذه الفكرة مشتركة إلى حد بعيد بين النصين المختلفين في المضمون، والمتشابهين في النتيجة مع الأخذ بعين الاعتبار قدرة الخالق -جلا وعلا- الجبارة على مخلوقاته كلهم، فالله تعالى يقدم بين يدي نبيه موسى -عليه السلام- معجزة له، تدل على صدق نبوته ودعوته، تتمثل في إلقاء العصا التي بين كفيه أرضاً، ومن ثمَّ تحولها إلى حية تسعى، وقد اعتمل قلب موسى -عليه السلام- الخوف من هول ما رأى، لكن الله تعالى خفف الخوف من قلبه من خلال خطابه بأسلوب الأمر. يقول تعالى: "**قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى (١٩) فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى (٢٠) قَالَ خُذْهَا وَلا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الأُولَى (٢١)**" **(طه)**.

والأرَّجاني يعيد خطاب الله تعالى لموسى بأسلوب جديد وبصياغة جديدة، يمتلك الوزير سعد الملك ناصيتها، وزمام أمورها، وهذا الخطاب موجه من السلطة الدنيا- الوزير إلى السلطة العليا- الخليفة، على عكس الآية الكريمة السابقة، لكن نقطة الاتفاق تتضح بالكدر وبالتعاسة التي كانت تعيشها دولة الوزير قبل توليه منصب الوزارة، والخوف الذي لف أحشاءه، لعظم المعجزة

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ٣/ ٩٤٤.

التي رآها، وبعد تغير الأحوال انقلبت الأمور رأساً على عقب بوجودهما، فقد تلاشت التعاسة من دولته وعم الأمن والاستقرار بوجود إنسان عظيم، كان على قدر تحمل المسؤولية الموكلة إليه، وأيضاً انقشع الخوف من قلب الخائف واستقرت أحواله النفسية.

ويستند الأرَّجاني في بعض الاقتباسات القرآنية إلى الاستفادة من الأحكام الدينية، التي تدور حول النهي، أو الحلال أو الحرام، لتوطيد سمة من سمات ممدوحه على سبيل المثال، كقوله في مدح الصفي أبي المحاسن بن خلف[1]:

وإذا وجَدْتُ البحرَ كان مُحرَّماً — أن يُستباحَ تَيمُّمٌ بصَعيد

فنجد في البيت السابق روح الآية القرآنية الكريمة "**وَإِن كُنتُم مَّرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِن الْغَآئِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء فَلَمْ تَجِدُواْ مَاء فَتَيَمَّمُواْ صَعِيدًا طَيِّبًا**" (النساء ٤٣). فيظهر التناص في الحكم الشرعي التالي: إذا وجد الماء بطل التيمم، وممدوح الأرَّجاني بحر في العلم والمعرفة يقصده طالبوا العلم من شتى الأماكن والبلدان، ولسعة علمه يحرم نيل العلم إلا من يديه الغزيرتين، كما حرم التيمم بوجود الماء.

فالعلاقة بين التيمم ومجيء العلماء غير الصفي من جانب، وبين الغسل أو الوضوء من الماء وحضور مجلس الممدوح علاقة ضدية، لا تجتمع إحدى أطرافها إذا وجد الطرف الآخر المقابل، وبالأخص إذا دخلت في باب الحلال والحرام. ومن هنا، استغل الشاعر الحكم الشرعي السابق الذي لا يستطيع أي مسلم الاستهتار به، أو إغفال الأخذ به، ليسلب عقل ممدوحه، وإشعاره بعظم منزلته، وأيضاً ليسلب عقل المتلقي بهذه الصورة التناصية الدينية التي وازنت سمة من سمات الممدوح، بطريقة محكمة السبك، حتى كأننا نقرأ بيتاً شعرياً من أنا الشاعر فقط.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ١/ ٣٩٤. (صعيد: التراب).

وقد يتحول الضمير أو وجهة الخطاب في نص قرآني ما، إلى ضمير مغاير له في النص الأدبي، نظراً لالتحام النص الأصلي مع النص المقتبس في بؤرة شعرية واحدة، تنم عـن ثقافـة مبدع متميز في التلاعب اللفظي بين ألفاظ النصوص المتداخلة، ليصنع في النهاية تحفة أدبية ثرية من مواد متنافرة في الأصل، وفي غاية الانسجام والتناسق في النهاية، يقـول مـثلاً فـي مـدح أنوشِرْوان بن خالد وزير الخليفة المسترشد[1]:

فعلَى القَضا منّي السّلامُ وتَوبتي منه النَّصوحُ فجانِبوا تَقْريعي

يتناص البيت السابق مع قوله تعالى: "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّـهِ تَوْبَـةً نَّـصُوحًا**" (**التحريم ٨**)، لكنْ، هناك اختلاف في ضمير الخطاب بين كلا النصين، والـسياق المخـصوص بذلك، ففي الآية الكريمة وجِّه الضمير نحو المؤمنين المخاطبين، طالباً مـنهم أنْ يتوبـوا "توبـة صادقة جازمة، تمحو ما قبلها من السيئات وتلم شعث التائب وتجمعه، وتكفه عما كان يتعاطاه من الدناءات."[2] وعندما استوحى الشاعر الجزء السابق من الآية، تبدل الضمير من المخاطـب إلـى المتكلم، فالشريحة المتحدث عنها شكوى الشاعر من بني زمنه، حيث الغدر والنفـاق، وانتـشار الرشوة بين أفراد طبقته الوظيفية- القضاة، وها هو الآن يودع القضاء عن طيب خاطر منه، بعد أنْ ذاق الويل من الميل عن الحق، وعم الفساد.

ويقف الشاعر الآن بين يدي ممدوحه مشتكياً من الفساد القضائي في عصره، ويقدم التوبة الخالصة والصادقة بترك هذا المنصب، ولم يجبره، حسب السياق الشعري، أحد على التخلي عنه، ويدلنا على ذلك طلبه من لائميه الكف عن لومه وتقريعه، فقد عزم أمره وانتهى، ولا يريـد الآن

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى. ٣/ ٩١٩.
2. كثير، إسماعيل: تفسير القرآن العظيم، تحقيق حامد الطاهر. ٤/ ٥٧٠.

شيئاً سوى الوصول إلى قلب ممدوحه. فالفرق الجوهري بين النصين يتضح من خـلال عمـوم مطلق الآية العزيزة، وخصوصاً البيت الشعري النابع من أنا الشاعرة المتأزمة من أخلاق القضاة، أصحاب الثروة الهائلة والرشاوي السائرة في دمهم.

وأخيراً، لقد تأثر الأرَّجاني بالقرآن الكريم، فهو يمثل مصدراً مهماً من مصادره وأدواتـه التي مثلت جسراً متيناً ودعامة قوية في بناء ألفاظه وتراكيبه الشعرية. ودخلـت ألفـاظ القـرآن المتنوعة في مختلف موضوعاته الشعرية، فغدت لبنة أساسية من الإبداع الشعري الجديد، بعد أنْ سُلِخت من سياقاتها ومضموناتها، لتحط في سياق إبداعي جديد، تخـدم أفكـار ورؤى الـشاعر الحالية، ولم تر عيناه إلا الجزء القرآني أي جزء كان، ليعبر له عن مشاعره، ومضامينه الحالية. وقد كان لمهنة القضاء- مهنة الأرَّجاني القدرة الفذة في استخدام النص القرآني وتحوير تراكيبـه وضمائره بما يتناسب مع النص المبدَع وظروفه الراهنة. وقد يصعب في بعـض المواضـع، إلا للقارئ المثقف، معرفة أنَّ في بيت شعري ما، تناص ديني، إلا إذا أشارت اللغة الـشعرية إلـى كتاب الله العزيز، أو إلى آية قرآنية ما، وموضع محدد من هذه الآية فقط.

ثانياً: السنة النبوية والأثر

إنَّ الموروث الديني يتغلغل في أعماق التجربة الشعرية للأرَّجاني، وقد آنفنا الحديث عـن الاقتباس الديني القرآني، الذي كان البداية لما سيأتي لاحقاً من عناصر الموروث الأخرى كالسنة النبوية المطهرة وأقوال الصحابة، فالأرَّجاني يمتلك زمام المعرفة النبويـة وأقـوال الـصحابة، لتتحرك في تراكيبه الشعرية في مواضيعها المناسبة.

وقد يكتفي الشاعر بالإيماء إلى حادثة معينة من السنة النبوية دون الإشارة إلى تفاصيلها أو إلى القول المقول فيها، ومثال ذلك قول الأرَّجاني في مدح الوزير سعد الملك[١]:

مَلكْتَ قِيــــادَ طاعتِهـــــمْ برَأيٍ   مَزَجْتَ له الخُشونةَ باللَّيان

وشابَه فتْحَ مكّةَ حينَ أعطَى   رسولُ اللهِ مَطْلوبَ الأمان

فالشاعر يشير في البيت الثاني إلى حادثة محددة في فتح مكة، بيد أنَّه لم يذكر تلك الحادثة، لكن الأمان وهو وجه الشبه، قد أزاح عنها الغبار أمام عيني القارئ. وتتمثل هذه الحادثة في قول العباس المذكور في تفسير البغوي (ت ٥١٠هــ) "قَالَ الْعَبَّاسُ قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّ أَبَـــا سُـــفْيَانَ رَجُلٌ يُحِبُّ هَذَا الْفَخْرَ، فَاجْعَلْ لَهُ شَيْئًا، قَالَ: نَعَمْ، مَنْ دَخَلَ دَارَ أَبِي سُفْيَانَ فَهُوَ آمِنٌ، وَمَنْ أَغْلَــقَ عَلَيْهِ بَابَهُ فَهُوَ آمِنٌ، وَمَنْ دَخَلَ الْمَسْجِدَ فَهُوَ آمِنٌ"[٢].

فالمبدع يجمع بين شيئين متناقضين من خلال كلمة "شابه"، الجــزء الأول منهـــا يتعلـــق بممدوح الشاعر، وخصوصاً الأمان الذي أعطاه لرعاياه، بعد أنْ ملك طاعتهم بين يديـــه بمـــزج الأمر الخشن باللين لتسهيل التعامل معهم فامتلاك طاعتهم، أما الجزء الثاني فيعود إلى زمن فـــتح مكة حيث ترغيب الرسول (صلى الله عليه وسلم) أهل مكة في الإسلام، بالقول اللـــين، ومقولتـــه المشهورة في أبي سفيان بعد أنْ دخل الإسلام (من دخل دار أبي سفيان...) تعزز ذلك.

فقد وجد الأرَّجاني في حادثة فتح مكة مدخلاً مشهوراً ومهماً في التاريخ الإسلامي، وذات معرفة عند معظم القاطنين في البلاد الإسلامية آنذاك، فاستغل هذه الحادثة المشهورة في مدح قيمة

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٧٩.

[2] . البغوي، أبو محمد الحسين: تفسير البغوي "معالم التنزيل"، تحقيق محمد النمر وآخرون. دار طيبة، الرياض، ١٩٨٩، ٨/ ٥٧١.

من قيم الممدوح، لتقريب فكرة تجول في خاطره، في ضوء المشابه بين حدثين متباعدين مكانيـاً وزمانياً، ومتقاربين في القيمة الناجمة عنهما.

فالشاعر المجيد مَنْ يستمد من الماضي ما يتناسب وموقفه الحالي. يقول الأرَّجاني مثلاً في مدح شهاب الدين أسعد الطُّغرائي من لوحة النسيب[1]:

بسلاحٍ به أشَرْنَ إلينا وقَتَلْنَ الهمومَ والحَرْبُ خُدْعه

يقتبس الشاعر في آخر ضرب البيت الشعري السابق من أحد أقوال الرسول –صـلى الله عليه وسلم-. يقول مسلم في صحيحه: "وحَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنِ سَهْمٍ، أَخْبَرَنَا عَبْدُ اللهِ بْنُ الْمُبَارَكِ، أَخْبَرَنَا مَعْمَرٌ، عَنْ هَمَّامِ بْنِ مُنَبِّهٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ –صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ-: "الْحَرْبُ خَدْعَةٌ""[2]، لكنْ، ثمة فرق جوهري ملموس بينهما فالرسـول –صـلى الله عليـه وسلم- يتحدث عن إباحة الخداع في الحرب مع الآخر العدو لتحقيق النصر عليه، ولإبعاد أذاه عن المسلمين، فالحرب بين المسلمين والأعداء حرب مادية وملموسة أنى كانت، أما الشاعر في البيت الشعري فيتحدث عن حرب نفسية ومعنوية بين الفقر والخصب، بين كرم الممدوح الآني وما سبقه من شح، فالربيع رمز لعطايا شهاب الدين، وقد غدا –في نظر الأرَّجاني- سـلاحاً فتَّاكـاً يقتـل الهموم المتغلغلة في الأنفس المحرومة منه، فالحرب النفسية بين الربيع والهموم حرب معنوية.

تتحول الحرب الخادعة التي نص عليها الحديث الشريف من حرب واقعيـة تـدور بـين طرفين ماديين، إلى حرب معنوية إحدى عناصرها مادي محسوس (الربيـع) والآخـر معنـوي يحارب من الطرف الأول وهو الهموم، ففقدان الربيع يولد الهم، ويقتل الهم إذا عاد ينشر خيراته

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ٩٢٨.
[2] . النووي، محيي الدين: المسند الصحيح، تحقيق خليل شيحا. دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧، ١١/ ٢٧٢.

على الأرض. وقد وضع المحقق النص المقتبس (والحرب خدعة) بين قوسين، مما يسهِّل على القارئ معرفة أنَّ هذا النص ليس من إبداعه، وأنَّ الإشارة إليه مقصودة ومنبثقة عن وعيه، وبالرغم من اختلاف الفكرة بين النصين- النبوي والشعري، إلا إنَّ الشاعر وفق في التناص من قول النبي -صلى الله عليه وسلم-.

وقام الشاعر بتحويل ضمير الخطاب في حديث نبوي آخر، إلى ضمير آخر يفرضه السياق في النص الشعري الجديد، بعد أنْ ينصهر النص الأصلي مع النص الحالي، كقوله في مدح تاج الدين الحسين بن الكافي[1]:

أخو صدقاتٍ صدقاتٌ يُسِرُّها　　　بيُمناه مِن يُسراه فَرْطَ تَحرُّجِ

فمضمون البيت الشعري مستمد من الحديث المشهور: "سَبْعَةٌ يُظِلُّهُمُ اللَّهُ تَعَالَى يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِي ظِلِّهِ يَوْمَ لَا ظِلَّ إِلَّا ظِلُّهُ: أَحَدُهُمْ رَجُلٌ تَصَدَّقَ بِصَدَقَةٍ فَلَمْ تَعْلَمْ شِمَالُهُ بِمَا أَعْطَاهُ يَمِينُهُ."[2]

لكن الفرق بين كلا النصين- الحديث الشريف والنص الأدبي السابق، أنَّ ضمير الخطاب في الأول عام يشمل الناس عامة وبخاصة المسلمين، وفي الثاني خاص بالممدوح.

ولغة النص الشعرية متدرجة من العام إلى الخاص، ففي البداية يخبرنا أنَّ ممدوحه صاحب صدقات يخرجها على مستحقيها، ومن ثمَّ يبين الحالة التي يخرج بها تلك الصدقات، وهذه الطريقة تسير وفق ما ينص عليه الشرع، فاليد اليسرى لا تعلم ما تنفق اليد اليمنى، وهذا يدل على الحرص الشديد لإخفاء الصدقة عن أعين الآخرين.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٧٩.
[2] . الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ٧/ ٦٢.

وعاد الأرَّجاني إلى بعض الأقوال في السنة النبوية المطهرة في خضم تأصيل نسب ممدوحه، أو التأكيد على العرق الأصيل المنتمي إليه. يقول في هذا الصدد في مدح الإمام المستظهر بالله[1]:

ألم يَرَ جبريلَ عند النّبيّ بِهْيئتهِ الحَبْرُ لَمّا هَوى

أما قالَ: فَقِّهْهُ في الدّينِ رَبّ وعلّمْهُ تأويلَه المُبتَغى؟

يمدح الأرَّجاني ممدوحه المستظهر بالله بنسبه الرفيع الممتد في جذوره إلى ابن عم الرسول –صلى الله عليه وسلم– عبدالله بن العباس بن عبد المطلب، الذي لقبه النبي –صلى الله عليه وسلم– بحبر الأمة، وبالبحر لكثرة علومه. ويتحين الفرصة في هذا المقام، من خلال العودة إلى الماضي وأجداد الممدوح السابقين، للبحث عما فيه من مواقف مشرِّفة، ومن تلك المواقف رؤية عبدالله بن العباس جبريل –عليه السلام– عند الرسول –صلى الله عليه وسلم–يقول الصفدي: "وَرُوِيَ عَنهُ أَنه رأى رجلاً مَعَ النَّبِي –صلى الله عَلَيْهِ وَسلم– فَلم يعرفهُ، فَسَأَلَ النَّبِي –صلى الله عَلَيْهِ وَسلم– عَنهُ فَقَالَ لَهُ: أرأيته؟ قَالَ: نعم! قَالَ: ذَاك جِبْرِيل عَلَيْهِ السَّلَام."[2]

فرؤية الوحي جبريل –عليه السلام– لا تتأتى لأي شخص كان، لكن جدّ الممدوح الآني بحر في العلوم القرآنية، ويصفه عبدالله بن مسعود بـ"ترجمان القرآن". وثمة دعاء آخر يخرج من أعماق الرسول –صلى الله عليه وسم– يؤكد المنزلة الرفيعة التي وصل إليها عبدالله بن العباس، وهذا الدعاء استشهد به الأرَّجاني في البيت الشعري الثاني، وتتمثل قصته فيما حدثنا به عثمان "حَدَّثَنَا حَمَّادُ بْنُ سَلَمَةَ، حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عُثْمَانَ بْنِ خُثَيْمٍ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ جُبَيْرٍ، عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ: أَنَّ

---

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٧٩- ٨٠.
2. الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق دوروتيا كرافولسكي. فرانز شتايز شتوتغارت، ألمانيا، ١٩٩١، ١٧/ ٢٣٤.

رَسُولَ اللَّهِ -صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- كَانَ فِي بَيْتِ مَيْمُونَةَ، فَوَضَعْتُ لَهُ وَضُوءًا مِنَ اللَّيْلِ، قَالَ: فَقَالَتْ مَيْمُونَةُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، وَضَعَ لَكَ هَذَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عَبَّاسٍ. فَقَالَ: «اللَّهُمَّ فَقِّهْهُ فِي الدِّينِ، وَعَلِّمْهُ التَّأْوِيلَ»"[1]

يضمِّن الأرَّجاني في هذا المقام مواقف واقعية حدثت في زمن الرسول -صلى الله عليه وسلم-، وتتفق مع النص الحالي، بل هي دعائم رسخت فكرة تجول في خاطره، ألا وهي النسب العريق. وإذا نظرنا إلى الموروث اللغوي في البيتين الشعريين السابقين، رأيناه في إشارة الشاعر إلى رؤية عبدالله بن عباس للوحي عند الرسول -صلى الله عليه وسلم-، بصيغة الاستفهام التقريري. وفي البيت الثاني يذكر دعاء النبي -صلى الله عليه وسلم- بصيغة القول المبني على الاستفهام التقريري أيضاً، أي "أما قال..؟"، وهذا القول حرفي، مع زيادة كلمتين في الدعاء في الكلمة الأخيرة في كل من العروض والضرب (ربِّ والمبتغى) للضرورة الشعرية التي تلزم الشاعر بعدد معين من التفعيلات في كل شطر شعري.

ويصرح في بيت آتٍ إلى جده وعظم معرفته الواسعة. يقول[2]:

وجدكم ترجمان الكتاب   فهل فوق ذلك من مُرتقى؟

فترجمان الكتاب مقتبس من قول ابن مسعود: "نعم ترجمان الْقُرْآن ابْن عَبَّاس"[3]، والشاعر يخبرنا بأنَّ جده ترجمان في القرآن، وبعد الجملة الإخبارية، يقرر أنْ لا مرتقى يمكن أنْ يصل إليه المرء بعد هذه الميزة، ولغة التقرير مبنية على صيغة السؤال، وجوابها: لا مرتقى بعد ذلك.

---

[1] . حنبل، أحمد: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨، ٥/ ١٥٩- ١٦٠.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٨٠/١.
[3] . الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق دوروتيا كرافولسكي. ١٧/ ٢٣٢.

وينص الشاعر على قاعدة شرعية قالها الرسول –صلى الله عليه وسلم– بحرفيتها، مع تغيير طفيف في البنية الصرفية للحفاظ على الإيقاع الخارجي للقصيدة ككل متكامل. يقول[1]:

شامَتْ لِيورِثَها فؤادي نَظْرةً   هيهاتَ، ليس لقاتِلٍ تَوْريث!

فقوله: "ليس لقاتل توريث"، مستقى من حكم شرعي للرسول –صلى الله عليه وسلم– وقصته على النحو الآتي: "عَنْ عَمْرِو بْنِ شُعَيْبٍ، أَنَّ أَبَا قَتَادَةَ – رَجُلٌ مِنْ بَنِي مُدْلِجٍ – قَتَلَ ابْنَهُ، فَأَخَذَ مِنْهُ عُمَرُ مِائَةً مِنَ الْإِبِلِ. ثَلَاثِينَ حِقَّةً، وَثَلَاثِينَ جَذَعَةً، وَأَرْبَعِينَ خَلِفَةً. فَقَالَ: أَيْنَ أَخُو الْمَقْتُولِ؟ سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ –صلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ– يَقُولُ: "لَيْسَ لِقَاتِلٍ مِيرَاثٌ""[2]

فكلمة ميراث في الحديث النبوي الشريف على الوزن الصرفي "مفعال"، وحبذ الشاعر تغيير تلك البنية الصرفية للوزن "تفعيل"، لانسجامها مع إيقاع الضرب في كل الأبيات الشعرية للقصيدة، فقد بناه على ثلاثة أوزان فقط، هي: مفعول وتفعيل وفعيل.

هذا من جانب ومن جانب آخر، يبالغ الشاعر في خياله الشعري وإبداعه بتلبيس شطره الشعري قاعدة شرعية تقوم بين أطراف مادية ملموسة، وحدثها حصل ويحصل وسيحصل وسوف يحصل، أما البيت الشعري فصراع نفسي في ذاته ودقات قلبه المعذبة من العشق والهيام بفتاته العامرية الفاتنة البيضاء، فقد أسرت فؤاده وقتلته بعشقه لها، والقاتل حسب القاعدة الشرعية لا يورث، وهو يؤمن بهذه القاعدة، وإنْ كانت القاعدة لا تتضمن مثل هذه الحالات، ويضاف إلى هذا الحديث عن الشيء الذي سترثه هذه الفاتنة، وهو النظرة المعنوية، لا المادية المتعارف عليها في الميراث.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٦٢. (شامت: الذي يفرح بمصيبة الآخرين).
[2] . الألباني، محمد: صحيح سنن ابن ماجه. المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ٢/ ٩٨.

يؤكد الشاعر أنَّ القاتل لا يرث، وإنْ خرج نطاق التوريث من الملموس إلى غير الملموس– النظرة؛ من خلال اسم الفعل الماضي "هيهات" بمعنى بَعُد، فالقاتل بعيد كل البعد عن التوريث حسب القاعدة الشرعية.

وإذا كانت العامرية من قتلتْ قلب الشاعر بالهوى وبالعشق، فإنَّها لا ترث منه النظرة، لكن المحبوبة تأخذ في موضع آخر بعداً عكس ذلك، يقول في مدح الإمام المسترشد بالله[1]:

لغَيري رمَى بالطَّرف لكن أصابَني ولا قَوَدٌ في الحُبِ ما لم يكنْ عَمدا

فالشطر الثاني من البيت الشعري مستوحى من القاعدة الشرعية "من قتل عمداً فهو قود"، وإلى هذا يشير ابن ماجه في سننه "عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ، رَفَعَهُ إِلَى النَّبِيِّ –صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ– قَالَ: «مَنْ قَتَلَ فِي عِمِّيَّةٍ أَوْ عَصَبِيَّةٍ بِحَجَرٍ أَوْ سَوْطٍ أَوْ عَصًا فَعَلَيْهِ عَقْلُ الْخَطَأِ. وَمَنْ قَتَلَ عَمْدًا فَهُوَ قَوَدٌ. وَمَنْ حَالَ بَيْنَهُ وَبَيْنَهُ فَعَلَيْهِ لَعْنَةُ اللَّهِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ. لَا يُقْبَلُ مِنْهُ صَرْفٌ وَلَا عَدْلٌ»"[2]

فالقاتل غير الواعي أو المدرك لجريمة ارتكبها، لا قصاص عليه، وما أصاب قلبه من العشق –من وجهة نظرة– يندرج تحت القاعدة الشرعية السابقة، فالمرأة رمتْ غيره بسهم عينيها، لكن هذا السهم أصابه هو فوقع في حبها، فالمرأة من هذا المنطلق لم تتعمد قتله بهواها، وبالتالي لا قصاص عليها.

واللغة الشعرية في البيت السابق لغة هادئة ومفعمة بالحزن والألم، فنظرة عيني الشادن تخرج إلى غيره، لكنه هو من سقط بين يدي الوجد، وكأنَّه يتمنى أو كان يتمنى أنْ يصوب الطرف نحوه، لتكون العلاقة العشقية بينه وبين حبيبته من الطرفين كليهما.

---

1 . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٣٤.

2 . الألباني، محمد: صحيح سنن ابن ماجه. ٢/ ٩٦. (عمية: الأمر الذي لا يستبين وجهه، وعصبية: المحاماة والمدافعة، وصرف وعدل: توبة وفدية).

إنَّ المرأة في القصيدة المدحية رمز للممدوح، الذي يتطلع الشاعر إلى نيل سهم من سهام المودة والألفة منه ليتقرب إليه بغض النظر عن الغاية المقصودة.

ويلمح الأرَّجاني إلى قصة ما في المأثور عن الصحابة الأجلاء تلميحاً عابراً، ولا يتسنى معرفة ما يختبئ وراء النص من مغزى أو قول مأثور إلا للناقد الواسع المعرفة. ومثال ذلك قوله[1]:

واجبٌ أن تَخافَ جَيْشَ أَبي بَكْرٍ إذا كنتَ مانعاً للزّكاة

يلفتنا الشاعر إلى موقف أبي بكر الصديق من مانعي الزكاة في حروب الردة، لتحذير مَنْ يملك مالاً قد بلغ نصابه، ولم يزكه. وموقف أبي بكر صارم لا جدال فيه، ويتضح في ضوء الحوار الذي دار بينه وبين عمر بن الخطاب، "وكان رأي عمر ألا يقاتلوا من ارتدوا بإنكارهم ومنعهم الزكاة؛ لأنهم قالوا: لا إله إلا الله، فقال له أبو بكر: "والله لأقاتلن من فرق بين الصلاة والزكاة فإن الزكاة حق المال والله لو منعوني عقالاً كانوا يؤدونه إلى رسول الله -صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّم- لقاتلتهم على منعه»."[2]

ونستنتج من قصة مانعي الزكاة في حروب الردة أنَّ الشاعر يتخذ الموقف نفسه، لكنه لجأ بطريقة غير مباشرة للتعبير عنه، بطريقة تتسم بالشعرية، وبالإضافة إلى بث الخوف في نفوس المانعين بهذه الصورة المستوحاة من المأثور الديني، وقد كان لها صدى عظيم في نفوس المؤمنين آنذاك، وما يزال صداها قائماً في ذاته.

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٤٦.
2. الشعراوي، محمد متولي: تفسير الشعراوي. مطابع أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩١، ٨/ ٤٧٣٨.

وأخيراً، يتجلى لنا أنَّ الشاعر على معرفة واعية بالسنة النبوية وبما أثر عن الصحابة الأجلاء. وقد ساعد منصبه- منصب القضاء على امتلاك هذه المعرفة، وتحويرها أو الاستفادة منها على سبيل الرمز أو الحقيقة حسب النص الشعري، وما تتطلع إليه ذاته من خيال شعري يعلو على لغة الواقع اليومي، أو أنْ يكون الأثر السابق وسيلة للتعبير عن رؤية يتبناها، فينص عليه صراحة لإيقاع الرعب في النفوس، أو تعظيم شخصية ما تستحق ذلك. وأياً كانت الأداة التي يملكها المبدع فإنَّ النصوص تتعالق مع بعضها لتنتج نصاً جديداً متماسك الكلمات، فالجمل الشعرية.

ثالثاً: الأيام والوقائع

تمتد ثقافة الأرَّجاني من الموروث الديني إلى أيام العرب كيوم ذي قار ويوم النقا ويوم نعمان..؛ والوقائع الإسلامية كليلة المعراج ويوم العيد ويوم الفتح... وبغض النظر عن اليوم أو الواقعة المضمنة في شعره، فإنَّ المهم، هنا، بنية اللغة الشعرية في القصيدة وترابطها مع مختلف العناصر سواء أكانت مضمنة من التراث القديم أم غير مضمنة، فالنظر إلى تماسك الألفاظ مع بعضها بعضاً في الشطر الشعري فالبيت الشعري فالقصيدة، هو ما يبغيه المبدع فالمتلقي بعد ذلك.

وأيام العرب والوقائع لها بيئتها وظروفها الخاصة التي نشأت بها وترعرت، وبالتالي فإنَّ إعادة بثها في بيئة أخرى، يحتاج جهداً وقوة ذهنية إضافية، لكي تنجح عملية البناء الجديدة، لكن هل نجح الشاعر في خلق مناخ خصب للأيام وللوقائع، لينسجم مع الجو العام لقصائده التي نمتْ في ظروف مغايرة.

إذن، يعتمد الأرَّجاني في شعره على بعض الأيام والوقائع، ومثال ذلك قوله في مدح شرف الدين محمد بن عز الملك[1]:

وبِهِمْ نَبِيُّ اللهِ باهَى عِزّةً ... مَن كان مِن عَدْنانَ أو قَحْطان

في يومِ ذي قارٍ غداةَ سُيوفُهمْ ... نيرانُ أهْلِ عبادةِ النِّيران

من مناقب الممدوح التي يذكرها الشاعر، انتماؤه إلى النسب العربي، فالعرب حققوا انتصارات على العجم، ومن تلك الانتصارات ما فاخر به الرسول –صلى الله عليه وسلم– في يوم ذي قار، حيث حققوا النصر على أعدائهم الفرس، فيقول في ذلك: "هذا أول ما انتصفت فيه العرب من العجم وبي نصروا "[2].

فتركيب "نبي الله باهى"، يحمل دلالات مبهمة ومتعددة في آنٍ واحد، لكن سرعان ما ينقشع الغموض عنها من خلال أسلوب التضمين، فيحدد الشاعر في البيت الثاني الذي يباهي به العرب، ألا وهو يوم ذي قار، الذي قال فيه مقولته السابقة.

والروايات التاريخية المتعلقة بذي قار متشعبة، وتحتاج إلى بحث مستقل وسعة اطلاع واسعة على المصادر التاريخية والشعر العربي، لتوجيه الخط الصحيح أو شبه الصحيح الذي تسير به، وبالرغم من اختلاف الروايات التاريخية فإنَّ نتيجة المعركة واحدة، وهي انتصار العرب على العجم، وهذه مفخرة لكل عربي سواء أكان عدنانياً أم قحطانياً، ونخص، هنا، ممدوح الشاعر، ويضاف إلى هذا استهتار المبدع بالطرف الآخر العدو– عبدة النار.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٧٣.

[2] . الحميري، محمد: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس. مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٦٢.

وقد يتحول الخطاب التاريخي من الماضي الغابر إلى الحاضر، من خلال إعادة نطقه على لسان شخصيات حاضرة، كقوله في مدح الإمام المسترشد[1]:

عَجِبتُ لليَلى، وهي جِدّ فَروقةٍ   وقد صرَعَتْ يومَ النَّقا فارساً نَجْدا

فيوم النقا من الأيام الجاهلية، وأيضاً يسمى بـ"يوم نقا الحسن ويوم الشّقيقة ، وهو "لبني ضبّة على بني شيبان"[2]، وفيه شخصيتان رئيسيتان متصارعتان، هما: بسطام بن قيس، وعاصم بن خليفة، وقد قتل الثاني الأول، وقد قام هذا الصراع، على حد رواية أبي عبيدة، على غزو "بسطام بن قيس بن مسعود بن قيس ابن خالد.. وأخوه السليل بنُ قيس من بني ضبة ابن أد بن طابخة – فأغار على ألف بعير لمالك بن المنتفق فيها فحلُها قد فقأ عينه، وكان في الإبل مالك بن المنتفق، فركب فرساً له ونجا ركضاً حتى إذا دنا من قومه نادى: يا صباحاه، فركبت بنو ضبة، وتداعت بنو تميم، فتلاحقوا بالنقا، فقال عاصم بنُ خليفة لرجل من فرسان قومه: أيهم رئيسُ القوم؟ قال: حاميتهم صاحب الفرس الأدهم – يعني بسطاماً – فعلا عاصمٌ عليه بالرمح فطعنه، فلتخطئ صماخ أذنه حتى خرج الرمح من الناحية الأخرى وخرَّ. فلما رأى ذلك بنو شيبان خلو سبيل النعم وولوا الأدبار، فمن قتيل وأسير"[3].

لقد تقمص الشاعر أحداث يوم النقا تقمصاً مغايراً لما هو معروف قديماً، فالأرَّجاني يتقمص شخصية بسطام بن قيس، وليلى شخصية عاصم بن خليفة، فالمعركة الآن تدور بين المرء وحبيبته، وهي ليست أي حرب، إنَّها صراع نفسي في أحشاء قلبه المقيدة بقيود الحب، فبعد أنْ

---

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٣٥. (فروقة: كثيرة الخوف والفزع، ونجد: شجاع).
2. النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق يوسف الطويل وعلي هاشم. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ١٥/ ٢٩٨. (الشقيقة: كل جمد بين جبلي رمل، والجمد: الغلظ والصلابة).
3. النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق يوسف الطويل وعلي هاشم. ١٥/ ٢٩٨- ٢٩٩. (الصماخ: قناة الأذن التي تفضي إلى طبلته).

كان سيدَ فؤاده ومالكه، أصبح مكبلاً أسيراً بين آهات الهوى والعشق، فنهاية الحب العذاب، ونهاية يوم النقا انتصار ليلى وعاصم بن خليفة، على الشاعر وبسطام بن قيس، لكن الفرق بين كلا الانتصارين، هو أنَّ فوز ليلى معنوي، لم تتكبد فيه أي جهد مادي، هذا إنْ كان مقصوداً من ناحيتها، أما فوز عاصم فوز مادي حدث على أرض الواقع.

واختار الشاعر لغة خاصة تتلاءم مع الموقف الشعري، ومن ذلك أسلوب التجريد في قوله: "صرعت يوم النَّقا فارساً"، فقد جرد من نفسه شخصاً آخر، لا يمت إليه بأي صلة في الظاهر، يفخر بفروسيته وبقدرته الحربية، لكن القوة الحربية التي يمتلكها تزعزعتْ وتقلقلتْ أمام الهوى، بالرغم من أنَّ القاتلة جبانة لا تستطيع المواجهة، ومن هنا، يتعجب مما فعلت به مع ضعفها.

وظف الأرَّجاني في شعره الأيام الجاهلية توظيفاً شعرياً موجزاً، يحقق التواصل والتفاعل بين نصوص حقب متباعدة زمانياً ومكانياً، ويرتقي بالنص الأدبي المتعالق مع نصوص سابقة، إلى تجربة شعرية مختلفة الأدوات، تجربة تعيد الماضي وأيامه بصورة جديدة، وبفكرة جديدة، تواكب أجواء النص الحالي. هذا من جانب ومن جانب آخر، اهتم بالوقائع الإسلامية في شعره، بصور متعددة، وقد كان لمنصب القضاء جانب مهم في ذلك، ومن هذه الأحداث يوم الفتح، ويوم العيد، ويوم الموقف، ويوم الغار... ومن الأمثلة على ذلك قوله في مدح الوزير شرف الدين أنو شروان بن خالد[1]:

ومَن كان يومَ الغارِ من أهلِ صُحبةٍ   فلا يَخْلُ يومَ الفَتْح من نَيْلِ مَغْنَم

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٠٨.

فيوم الغار ويوم الفتح من الأحداث الإسلامية المهمة، التي يوظفها الشاعر في تقريب ممدوحه من الصفات العظيمة، ويقصد من هذين الحدثين شخصية واحدة، قامت بدور مهم في بناء التاريخ الإسلامي، ووقفت منذ بداية الدعوة إلى جانب سيد البشرية محمد –صلى الله عليه وسلم–، وهي شخصية أبي بكر الصديق. ويوم الغار يوم أكثر تحديداً من غيره في تحديد مَنْ المقصود في النص الشعري، على خلاف يوم الفتح المشتمل على شخصيات كثيرة في عظم أفعالها، ومآزرة النبي –صلى الله عليه وسلم–، لكن حدث الغار جعل حدث الفتح أكثر تحديداً.

فالممدوح يشبه شخصية أبي بكر الصديق من جهة قربه من أعظم أنبياء الله محمد –صلى الله عليه وسلم–، وهو في جميع الأماكن في المرتبة الثانية بعد سيد البشرية، وإلى هذا يشير التوحيدي عن قول "عبد الله ابن إدريس: قال الله تعالى في أبي بكر الصّدّيق –رضي الله عنه: ثاني اثنين إذْ هما في الغار، وثاني اثنين في المشورة يوم بدر، وثاني اثنين في القبر، وثاني اثنين في الخلافة، وثاني اثنين في الجنّة."[1]

فثاني اثنين تبعدنا عن الظن في أنَّ الشخصية المقصودة، ههنا، ليست شخصية أبي بكر الصديق، وهو جدير بالتعظيم وبالاحترام لصحبته للرسول –صلى الله عليه وسلم– في ظروف سيئة ومهددة لحياة الطرفين، لكنه مع ذلك فداه بنفسه وبروحه، وكان صاحبه في الطريق المجهول المصير.

وتتوسع الدائرة في "يوم الفتح"، لكن يوم الغار أغلق الأبواب أمام الشخصيات الأخرى العظيمة في عظم منزلتها عند الله تعالى، وفي أفعالها المنبئة عن نية إيمانية صادقة، فأبو بكر الصديق أقربها إلى الرسول –صلى الله عليه وسلم–، وقد نزلت فيه آية قرآنية –على الأرجح–

[1] . التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي. دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، ٨/ ٣٥.

في يوم الفتح، تدل على صدق إيمانه. يقول الله –عز وجل–: "**لا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُولئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا**" (الحديد ١٠)، فهذه الآية نزلتْ في تكريم أفعال وأعمال أبي بكر الخالصة لوجهه الكريم، والإعداد المادي والمعنوي قبل الفتح وبعده، "وَذكر الْكَلْبِيّ أَن الْآيَة نزلت فِي أبي بكر الصّديق –رَضِي الله عَنهُ– وَقد ورد فِي بعض المسانيد عَن ابْن عمر: "أَن النَّبِي كَانَ جَالِساً وَعِنْده أَبُو بكر الصّديق، وَعَلِيهِ عباءة قد خللها فِي صَدره؛ فجَاء جِبْرِيل عَلَيْهِ السَّلَام وَقَالَ للنَّبِي: "يَقُول الله تَعَالَى: سلم على أبي بكر، وَقل لَهُ: أراض أَنْت عني فِي فقرك أم ساخط؟ فَقَالَ النَّبِي لأبي بكر: هَذَا جِبْرِيل يُقْرِئك من رَبك السَّلَام، وَيَقُول كَذَا، فَبكى أَبُو بكر وَقَالَ: بل أَنا رَاض عَن رَبِّي، بل أَنا رَاض عَن رَبِّي "."[١]

فأبو بكر صاحب بصمات عظيمة في التاريخ الإسلامي، وقد استغل الشاعر هذه الشخصية في موقفين اثنين: يوم الغار ويوم الفتح، ليرسل رسالة غير مباشرة إلى الممدوح الآني، تنص على التقارب والتشابه بينهما في الأفعال والأخلاق الحميدة، وملازمة كل منهما صاحب الملك والسيادة، لا ملازمة الخوف والنفاق، بل الحب الصادق العفيف.

وأخيراً، وفق الأرَّجاني في توظيف آثار الأيام الجاهلية والوقائع الإسلامية في نصوصه الشعرية، وتكثيف المعنى المراد في كلمة أو كلمتين، فالبلاغة في الإيجاز. ويضاف إلى ما سبق، إعادة إحياء التراث القديم في النصوص الشعرية الحديثة يدل على امتداد الماضي إلى الحاضر في شبكة واحدة، فلا غنى للحديث عن القديم، ومن لا تاريخ له لا وجود له.

[1] . السمعاني، منصور: تفسير السمعاني، تحقيق مصطفى عطا. دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠١٠، ٤/ ٢٣٧.

رابعاً: الأمثال

تمتد عناية الأرَّجاني بالموروث القديم إلى الأمثال العربية، التي تتسم بالإيجاز وبالعفوية، ففي كل مثل قصة ما ولدته، ومغزى ينوه إليه. ومن الأمثال المخطوطة في شعره: أظلم من تمساح، وأوفى من السموأل، وبلغ السيل الزُبى، وجاور بحراً أو ملكاً، والحديث ذو شجون، ومن أشبه أباه فما ظلم، و"يداك أوكتا، وفوك نفخ"، وليس بعشك فادرجى... واستثمار الأمثال في الشعر يعمق التجربة الشعرية، ويلفت القارئ إلى مزيد من البحث والتنقيب في كتب الأمثال لمعرفة ما وراء مثل ما من مناسبة ما أو قصة ما، ساهمت في إعادته إلى الحياة، ودورانه على ألسن الناس.

يحتوي المثل على عدد من العناصر، أولها القائل فالقصة فالدلالة..، فأي هذه استغلها الشاعر في تعميق تجربته الشعرية؟. يقول في مدح أبا علي أحمد بن إسماعيل[1]:

كلٌّ هذا وبي من الحبِّ ما بي   يا ابنةَ القومِ والحديثُ شُجون

فقول الشاعر "الحديث شجون"، مستوحى من المثل "الحديث ذو شجون"، أي الحديث ذو شعب. ويروي المفضل الضبي قائل المثل وقصته: فهو لضبة بن أد، فقد كان له ابنان: سعد وسعيد، خرجا ذات يوم في كلب إبلهم، فعاد بها سعد، ولم يرجع سعيد أبداً. وكان ضبة يقول إذا جَنَّ الليل: أسعد أم سعيد؟، فأصبح يقال على هذه الشاكلة: أنُجْح أم خيبة؟، أخير أم شر؟. وفي الأشهر الحرم خرج ضبة والحارث بن كعب يسيرا، وعندما مرا من مكان ما، قال الحارث: وجدت في هذا المكان شاباً فقتلته، ولما تأكد ضبة بأنَّ الحارث قاتل ابنه قتله، ولامته الناس على قتله في الأشهر الحرم. ويضرب المثل في رجل يكون في أمر، فيأتي أمر آخر يشغله عنه[2].

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٣٠.
[2] . العسكري، أبو هلال: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد الحميد قطامش. ١/ ٣٧٧.

فالقائل: ضبة بن أد، والمغزى: الرجل الذي يكون في أمر، ويشغله أمر آخر، والقصة السابقة تجلي المغزى. وإذا عدنا إلى البيت السابق، وجدنا أنَّ الشاعر يتشكى من هموم كثيرة، قد تكالبت عليه، وكشف عنها في القصيدة، منها: أنَّ الليالي تأتيه بالمصائب، وفي المقابل تطمح نفسه بالأماني، وتذليل الصعاب أمام عينيه؛ وأنَّ الوفاء خصلة ميتة في زمانه، ومع ذلك ما يزال يخلص في تعامله مع أحبته؛ ومع تفانيه في سبيل الإخلاص والوفاء في العمل والقول إلا إنَّ الشخص المقابل قد باعه وتنكر إليه، ولم يرض منه لا القول ولا الفعل.

الحديث عن مأساة الشاعر أمام الدهر، تقوم على أسلوب التقابل، فذكر شيء من الطرف المقابل، يتأكد بالنقيض من الطرف الأول الوفي والمخلص في أقواله وأفعاله. وكل هذا لإبراز الأنا الشاعرة على غيرها من البشر. وفي البيت المذكور سابقاً، يصمت الشاعر عن خطوب أخر أصابته من تنكر وغدر محبوبته له. وهذه المحبوبة غير معروفة الاسم والنسب، وهو يخاطبها بأسلوب ينم عن طلب العطف ومبادلته الشعور نفسه (يا ابنة القوم)، فالحبيبة ابنة قوم مبهمين.

ويرى الشاعر في المثل "الحديث ذو شجون"، وسيلة من وسائل التخلص أو الانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى، فهو أعرب عن نظرته تجاه الأحباب، ومن ثمَّ يترك المجال إلى الطرف الآخر ليسأله عما أحدث الدهر به، متعجباً من رؤيته على هذه الهيئة المؤلمة بعد أنْ كان في حالة حسنة، وهذا الطرف المندهش منه محبوبته، فقد سألته عن سر نحوله الشديد، حتى يكاد لا يرى...

فقد نجح الشاعر في استخدام مغزى المثل "الحديث ذو شجون"، أي أنَّ الطريق متشعبة، والحديث عن الهوى والعشق وعذابه متفرع، لذا فقد انشغل بموضوع آخر ألا وهو الحديث عن رأي المحبوبة بما استجد عليه من تغيرات نحو الأسوأ، ليخبرها بأنَّ الهوى أودى به إلى هذه

الطريق، وإلى طرق مختلفة، كالرحلة صوب الممدوح، والوصول إليه غايته لا قلب الحبيبة، إلا إذا اعتبرنا أنَّ المحبوبة رمز للممدوح، لكن عبر عنه بطريقة غير مباشرة.

ويتغير تركيب ألفاظ المثل، في بعض المواضع، حسب الدفقة الشعورية للذات الشاعرة، والموقف الشعري. يقول في ولي الدين المنشئ[1]:

من زمانٍ جَفا فأضحَتْ ولم تَظْ ــلِمْ بنوهُ أشباهَه في الجَفاء

فقول الشاعر "ولم تظلم بنوه أشباهه"، من المثل "من أشبه أباه فما ظلم"، و"يضرب مثلاً في تقارب الشبه، ومعناه: مَنْ أشبه أباه فقد وضع الشبه في موضعه، والظلم: وضع الشيء في غير موضعه. والمثل قديمٌ، وحكاه كعب بن زهير في بعض شعره، فقال:

..

فقلت شبيهاتٍ بما قال عالمٌ بهنَّ ومَنْ يُشْبِهْ أباه فما ظَلَمْ"[2].

وثمة فرق بين المثل والبيت الشعري السابق، فالمثل لفظ عام، غير محدد الاتجاه، وبمعنى آخر، الشبه بين الأب وابنه مطلق ولا حدود له، أما بيت الشعر فيسير في خط الجفاء، جفاء الزمان له، على مر الأيام فالشهور فالسنين، فغدا الزمان كالأب، وأبناؤه يشبهونه في القسوة عليه، فهو يقطع أمامه في الحاضر فالمستقبل كل بذور الأمل، والحلم بغد مشرق، يحقق فيه آماله وأحلامه الدفينة في أعماق قلبه.

شكوى الزمان همٌّ مستمر يؤرق الشاعر، وقد لجأ إلى مثل يتعلق بالشبه بين الأب وابنه، وأنَّ المرء لا يظلم مَنْ يقول أنَّ فلاناً يشبه أباه، بل إنَّه ليضع كلامه في موضعه الصحيح. ويرى

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٨.

[2] . العسكري، أبو هلال: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد الحميد قطايش. ٢/ ٢٤٤.

الأرَّجاني أنَّ الزمان والأب في مرتبة واحدة، قوامها في الأغلب، أنْ يعطف كل منهما أبناءه، لا أنْ يتركهم يتخبطون في متاهات الحياة، ولا مسند لهم، يساندهم على تخطي الأزمات والعقبات التي تحيف بهم. فالدهر ابن الإنسان، لكنه أبٌ ظالم يجفو على أبنائه، ويمنعهم من رعايته، وقد أورث هذه السلبية لهم على مر الأزمان، فالشاعر كونه من أبناء الزمان فقد ملَّ وتألم من السطوة والقسوة واستمرار النهج ذاته.

اقتبس الشاعر من المثل السابق الفكرة العامة، التي تضم الصفات الايجابية والسلبية في آنٍ واحد؛ فكرة سلبية واحدة –الجفاء. ومن هنا، غيَّر في تركيب المثل بالزيادة لتحديد رؤية يحتاجها في بث شكواه.

وقد يضع المحقق ما يقتبسه الشاعر من مثل بين قوسين، كإشارة مباشرة على أنَّ الكلام من مصدر آخر، وجد لغاية ما. يقول في مدح جمال الدين الحسن بن سلمان الفقيه[١]:

وإذا عتَبْتُ من الإقامةِ بينهم قالَ الزّمانُ (يداكَ) فاعلَمْ (أَوْكتا)

فالكلمتان "يداك" و"أوْكتا" من المثل العربي "يداك أوْكتا وفوك نفخ"، ووضعه ابن سلام في باب الشماتة بالجاني على نفسه، وأصل المثل برواية المفضل: "أنَّ رجلاً كان في بعض جزائر البحر، فأراد أن يعبر على زق، وقد نفخ فيه فلم يحسن إحكامه، حتى إذا توسط البحر خرجت منه الريح فغرق، فلما غشيه الموت استغاث رجلاً فقال له الرجل: "يداك أوكتا وفوك نفخ"[٢]. فأصل المثل مبني على الشماتة من الآخرين، والندم من ذات الإنسان نفسه، فالطرفان ملموسان وينتميان إلى عالم الحياة الإنسانية.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٥٢.
[2] . سلام، أبو عبيد: الأمثال، تحقيق عبد المجيد قطامش. دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨٠، ص٣٣١.

أخذ الشاعر من المثل المقسوم إلى جزأين جزء واحد "يداك أوكتا"، وفصل بينهما كلمة "اعلم"، وكلمة "اعلم" نوع من التأكيد على مضمون المثل، أي جناية الجاني على نفسه، بيد إنَّ الجناية، ههنا، صراع نفسي متأزم في ذات الشاعر، فبعد أنْ فشلت شتى السبل في الوصول إلى قلب الضبي الفاتن، توغلتْ في نفسه عقدة الانتقام والندم من ذاته، فقد عاتبه قلبه من إقامة المحب في خلجاته حتى تضجر، وأوشك أنْ يقتلع الحب والنفس من جسمه، ليعود من غير قيود.

ويقوم الزمان بدور الشاتم مما آلتْ إليه أحواله عن طريق أسلوب التشخيص، فالزمان ينطق ويقول مستهتراً به، بأنَّ يديه هما مَنْ ربطتا فؤاده على هيام الفاتنة، وهو الآن مسؤول عما صنعتْ يداه. فالزمن كالمنبه يذكر الإنسان بشيء قد فاته أو سيفوته عن قصد أو غير قصد. وهذا المنبه يتعمق في كلمة "اعلم"، أي إنَّ ما حصل له من صنع يديه لا غير، لذا فهو الجاني على نفسه، ولن يستطع أحدٌ إنقاذه، ولو طلب الاستغاثة من أحد، فلن يجد آذان صاغية تلبي النداء، كالذي نفخ في الزق، ولم يحكم النفخ، فغرق، وتشمتَ عليه مَنْ طلب الاستغاثة منه.

وثمة مثل عربي يتصل بكرم الممدوح، ومثال ذلك قوله في مدح ولي الدين مسعود بن زعيم الدين[1]:

والبحرُ لي جارٌ فلِمْ أَطْوي الفَلا   حتى أَنالَ تَيمُّماً بصَعيد

يتضمن الشطر الأول من البيت السابق مثلاً عربياً، وهو "جاور ملكاً أو بحراً."[2] ويدل المثل على كثرة المال والخير من البحر. ومقاربة الممدوح من البحر باستخدام أسلوب التشبيه أو الاستعارة من الصور المألوفة في الشعر العربي القديم. والشاعر، هنا، يجاور الممدوح لا البحر

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٩٦. (أطوي: أقطع، تيمم، المقصد، صعيد: التراب).
2. سلام، أبو عبيدة: الأمثال، تحقيق عبد المجيد قطامش. ص١٨٧.

في الواقع، لكنه نوه إلى الثاني لا الأول ليشير إلى الكرم والعطايا الجمة، لذا فهو ليس بحاجة لأنْ يقطع الفيافي المقفرة بحثاً عن القليل القليل من العطايا المكنى عنه بالتيمم، ما دام البحر بجانبه، ولا يبخل عليه بشيء من جوده وسماحته.

وقد يعكس الشاعر مثلاً ما، إذا كان يتناقض مع فكرة القصيدة، التي يريد أنْ يرسلها إلى المتلقي. يقول في مدح بعض أكابر القضاة [سعيد بن عماد قاضي شيراز][1]:

أبداً بالحسانِ أهذِي، ولا حسْـــ ـــــوَ إذا ما تأمَّلوا في ارتِغائي

فقوله "ولا حسو إذا ما تأملوا في ارتغائي"، فكرة معكوسة عن المثل "يسر حسواً في ارتغاءٍ: أي يظهر أخذ الرغوة وهو يحسن اللبن، يضرب لمن يظهر أمراً وهو يريد غيره."[2] وقد عكسه عن طريق أداة النفي "لا".

وبالرغم أنَّ الشاعر يعشق الحسان، ويهذي بجمالهنَّ الفتَّان في كل الأزمنة- في الماضي والحاضر والمستقبل، إلا إنَّه ينفي عن نفسه تهمة الحسو، وإنْ تأمل الآخرون في ارتشاف الرغوة والمبالغة في ارتشافها، حتى ظنوا أنّه يريد الوصول إلى الحسان.

وأبعد الشاعر الظنَّ عن نفسه من خلال الاعتراف بأنَّه "أبداً" -في كل الأزمنة، يهذي ويتغنى بالحسان، لكنه ما يزال في الرغوة -لم تبادله المرأة الفاتنة إلا الصدّ والإعراض، وأنَّ ما يهذي به رغوة سرعان ما تنقشع وتتطاير، وهو لا يريد إلا هذا.

---

1 . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١١٩.
2 . الزمخشري، جار الله: المستقصى في أمثال العرب. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ٢/ ٤١٢.

خامساً: الشعر العربي القديم

لا بدَّ للشاعر المبدع من أنْ يمتلك ثقافة واسعة، فالشعر موهبة وممارسة فنية تتأتيان في ضوء الاطلاع على ما أنتجته العقول السابقة له من إبداع أدبي، ليتسنى له امتلاك الخبرة والذائقة الفنية التي تنسجم وميوله وأهوائه النفسية، فلكل شاعر على هذا الوجود ذوق خاص به، واعتقادات قابلة للتطور أو التغيير مع مرور الوقت. ويتبين لنا من خلال ديوان الأرَّجاني، أنَّه مطلع على شعر مَنْ سبقه من الشعراء بمختلف عصورهم، وقد استغل هذه المعرفة في بعض أبياته الشعرية، إذ اقتبس ما يتفق وجو قصيدة ما من شطر شعري قديم، أو بيت شعري قديم، أو حادثة تاريخية قديمة. فمن شعراء العصر الجاهلي وامرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، والنابغة الذبياني، ومن الشعراء المخضرمين زيد الخيل والعباس بن مرداس والحطيئة، وسحيم الرياحي، ومن شعراء العصر الأموي الراعي النميري وكثير عزة، ومن شعراء العصر العباسي البحتري، وأبو تمام، وأبو فراس الحمداني.

يتفاوت الأرَّجاني في مصادره بين الشعراء المشهورين والشعراء غير المشهورين، وربما يعود قلة شهرتهم في الأوساط الأدبية إلى قلة شعرهم، كالعباس بن مرداس، فانضمام النصوص القديمة أو أجزاء منها، قد تتوقف عند شطر شعري، أو عند الإيماء إلى حادثة ذكرت في قصيدة ما لشاعر ما؛ إلى النصوص الحديثة، وهذا يؤكد على الصلة القوية بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، بين امتداد الحياة في حلقة دائرية مترابطة، فإذا ما حصل شرخ بين حلقة وحلقة أخرى، فإنَّ ذلك سيؤثر سلباً على ما تبقى من حلقات أخر. وقد يصل الأمر إلى التفكك وضياع الماضي واندثاره، وتقلقل الحاضر في صراع مَنْ لا تاريخ له.

وينبئ التراث الشعري في الأعمال الحديثة عن تداخل النصوص، واندماجها مع بعضها البعض في قالب واحد متراص، بغض النظر عن الاختلاف بين انتماء الشعراء، فالشاعر يتناص مع ما يناسبه، وقد يلجأ في بعض المواضع إلى تغيير حادثة ما، أو استخدامها بما يخدم فكرته. يقول في مدح الوزير شمس الملك عثمان[1]:

مضَتْ ومضَوْا عنّي فقلتُ تأَسُّفاً   قِفا نَبْكِ من ذكْرَى أُناسٍ وأزْمان

فقول الشاعر "قفا نبك من ذكرى"، مقتبس من مطلع معلقة امرئ القيس، يقول فيها[2]:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ   بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

نلحظ أنَّ الأرَّجاني يسير على نهج القصيدة الجاهلية في القصيدة المقتطف منها البيت السابق، مع تحوير طفيف في لوحات القصيدة، فقد اعتدنا في معظم القصائد الجاهلية المدحية أنْ يبدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على أطلال المحبوبة الراحلة، ومن ثم النسيب بالمرأة، أما الأرَّجاني فقد بدأ قصيدته السابقة بالنسيب ومن ثم الوقوف على الأطلال.

واختار الشاعر من لوحات القصيدة الجاهلية لوحة الطلل، وخصوصاً البيت الأول من معلقة امرئ القيس، حيث بكاء أطلال المحبوبة الدارسة، والذكرى تخيم أمام عينيه، فلم يعد يقوى إلا على البكاء، ليخفف المرء من هول المصيبة التي وقعت على كاهله، فالحبيب والمكان المرتبط بالحبيب يثيران أشجان الشاعر المرهف الشعور. وليجعل امرؤ القيس الحدث الطللي قريباً من الواقع حدد مكان الأطلال- الدخول فحومل.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤١٩.

[2] . امرؤ القيس: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤، ص٨.

ولاختلاف البيئة الجاهلية عن بيئة الأرَّجاني العباسية، فقد اقتصر على قوله: "قفا نبك من ذكرى"، فلم يتحلل الشاعر من بعض العادات الجاهلية في الوقوف على الأطلال، منها دعوة المعشوق لصاحبيه في مشاركته طقوس التذكر على ما افتقده في مكان ما من ذكريات مبهجة، وحياة مزهرة بالأمل وبالهيام، ومنها الذكرى فالاستذكار يولد الحزن فالبكاء.

ويضمن الشاعر بعض مضمون لوحة النسيب في معلقة امرئ القيس في كلمتي "أناس فأزمان"، فالأناس أي أنَّ العلاقة الغرامية لا تتعلق بامرأة واحدة، إنَّما مع نساء كثر، لكن النتيجة كانت واحدة في كل العلاقات، وهي الذكريات التي تثير الأشجان. وقد كان امرؤ القيس يتغنى أو يستذكر بعض علاقاته الغرامية السابقة مع النساء في لوحة النسيب، فذكر أم الحويرث وأم الرباب وفاطمة... وبالنسبة لكلمة أزمان فإنَّها تتعالق مع تعدد العلاقات الغرامية عند امرئ القيس في أزمان مختلفة.

التداخل بين نص امرئ القيس ونص الأرَّجاني كان تداخلاً حرفياً في قوله: "قفا نبك من ذكرى"، وآخر مكثف في أكثر من حادثة وزمن في قوله: "أناس وأزمان". وقد يلجأ في بعض الأمثلة إلى التضمين الضمني لفكرة ما في بيت شعري ما، كقوله في مدح الوزير تاج الملك أبي الغنائم[١]:

إنْ كان جادَ به الزّمانُ فإنَّه   بجَوادِ آخَرَ مِثْلِه لَبَخيل

فالفكرة في البيت السابق مستوحاة من قول أبي تمام في رثاء أحمد بن حميد وأخيه قحطبة[٢]:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٧٥.

[2] . التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عزام. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ٤/ ١٠٢.

هَيهاتَ لا يَأتي الزَمانُ بِمِثلِهِ   إِنَّ الزَمانَ بِمِثلِهِ لَبَخيلُ

فالفكرتان في البيتين الشعريين واحدة مع ملاحظة تغيير الألفاظ، والموضوع، فالأرَّجاني في مقام مدح آني، وأبو تمام في مقام رثاء. ويقوم الزمان بدور إيجابي لكل من الممدوح والمرثي، وبدور سلبي لكل مَنْ سيأتي آتيا لهم، وبمعنى آخر يمارس الزمن الكرم عليهما، والبخل على الآخرين، فالصفات الإيجابية لا تكون إلا لهما، وهيهات هيهات أنْ تعود الكرة مرة أخرى فتتكرر الصفات في غيرهما.

صفة البخل صفة ملازمة للزمان على النظير أو المثيل الذي لن يأتي بمثل ممدوح الأرَّجاني، وبمرثي أبي تمام، وهذه الصفة تختص بعالم الإنسان لا بالزمان، لكن الزمان هو اليد السلطوية التي تسيطر على الناس، فتجود إنْ أرادت، وتبخل كذلك، لذا فقد وصف الشاعران الزمان بصفة البخل الإنسانية، لتقريب صورة للمتلقي تكشف عن قدرة الزمان على بني البشر، وهذه القدرة يصورها معظم الشعراء بالسلبية، لأنَّها تقف في وجه النقيض لآمالهم وأحلامهم، لكنها، ههنا، وقفت مع الشاعرين في الإعلاء من شأن الممدوح والمرثي، على غيرهم من بني البشر.

ويقول الشاعر، في موضع آخر مستوحياً فكرة ما من الموروث القديم، في مدح الصفي الأوحد علي السالمي وزير بهروز[1]:

فبِتْنا ولا يَدْري بِنا النّاسُ ليلةً   أنا ساهرٌ في عَيْنِهِ وهْو نائِم

فهذا البيت مستمد من قول المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني[2]:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٤١.

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ   كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

فالفكرة في البيتين واحدة مع وجود تحوير في اللغة الشعرية لكلا الشاعرين، فاللغة ملك المبدع، يختار من ألفاظها الكثيرة ما يحقق به معنى معيناً، فقد يكون بين يديه زخمٌ كثيرٌ من الكلمات، لكنه قد يكتفي بكلمتين أو ثلاث فقط. والأرَّجاني وظّف فكرة المتنبي في مدح سيف الدولة في مكان مغاير لمكانها الأصلي– في لوحة النسيب، لكن هذا لا يعد عيباً ما دامت أنَّها جاءت في مكانها المناسب، فالفكرة الجديدة تراءتْ على سبيل الطيف، فالشاعر وخياله لا يفارقان التفكير بالمحبوبة التي تبدي لهما الصدود والإعراض، وقد استمرا معهما في المنام. ويبدو، هنا، أنَّه يعيش في أزمة مع الرقباء والوشاة الذين يقفون حاجزاً صلداً بينه وبين مَنْ يحب، لكنه الآن يمرح مع أحلامه آملاً الوصول إلى قلبها، غير أنَّ أحلامه تنهار وتسقط، فهو القلق الساهر في عينيها، وهي النائمة، كأنْ لا وجود له على أرض الواقع، وهنا، يكمن أسلوب المفارقة: بين شخص ينام مع أطياف محبوبته، وبين محبوبة لا تأبه بحبه.

الأرَّجاني، إذن، يعيش مع خياله وأحلامه بين عيني محبوبته، التي لا تفارقه لا في الواقع الحي، ولا في المنام، بيد أنَّ هذه الفكرة توظف في شعر المتنبي توظيفاً مغايراً، يصارع فيه الممدوح سيف الدولة الحمداني الموت، لإظهار شجاعته وقوته في ساحة الحرب، فهو يقف أمام منيته من غير قلق ولا تردد، بل هو كائن في جفن الردى، لكن الردى نائم لا يحس بوجوده.

وقد تتوالى الاقتباسات الحرفية من الأبيات الشعرية أو الأشطر الشعرية في أكثر من موضع في قصيدة بعينها، ومثال ذلك قوله في مدح بعض الوزراء وهو معين الدين مختص الملك أحمد بن الفضل[١]:

ولا تسلُكْ سِوى طُرُقي فإنّي (أنا ابْنُ جَلا وطَلاّع الثّنايا)

وقُمْ نأخُذْ من اللَّذّاتِ حَظّاً (فإنّا سوف تُدرِكُنا المنايا)

ففي القصيدة السابقة المقتطف منها الأبيات السابقة، عدة اقتباسات حرفية من مصادر شعرية متعددة، وقد تناولت بيتين من الشعر فقط، فالشطر الثاني من البيت الأول تضمين من قول سُحَيم الرياحي[٢]:

أنا ابنُ جَلا وَطَلاعِ الثَنايا مَتى أَضَعِ العِمامَةَ تَعرِفوني

والشطر الثاني من البيت الثاني اقتباس من قول عمرو بن كلثوم[٣]:

وَإِنّا سَوفَ تُدرِكُنا المَنايا مُقَدَّرَةً لَنا وَمُقَدَّرينا

نرى ثلاث قصائد شعرية لثلاثة شعراء مختلفين في الزمان والمقام، فسحيم الرياحي شاعر مخضرم، وعمرو بن كلثوم شاعر جاهلي، وبالرغم من اختلاف الزمان والبيئة إلا إنَّ قصيدتيهما قيلتا في مناسبة واحدة، وهي المفاخرة بقومهما، فمناسبة الأولى: "أصَاب أهل الْكُوفَة مجاعَة فَخرج أَكثر النَّاس إِلَى الْبَوَادِي وكَانَ غَالب أَبُو الفرزدق رَئِيس قومه (وَكَانَ سحيم بن وثيل الريَاحي رَئِيس قومه) فَاجْتمعُوا فِي أَطْرَاف السماوة من بِلَاد كلب على مسيرَة يَوْم من الْكُوفَة فعقر غَالب

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٥٥٧.
[2] . الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر. دار المدني، جدة، ١٩٩٠، ٢/ ٥٧٩.
[3] . كلثوم، عمرو، ديوان، تحقيق إميل يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص٦٦.

لأَهله نَاقَة صنع مِنْهَا طَعَاما وَأَهْدى إِلَى قوم من تَمِيم جفاناً وَأَهْدى إِلَى سحيم جَفْنَة• فكفاها وَضرب الَّذِي أَتَى بهَا وَقَالَ: أَنا مفتقر إِلَى طَعَام غَالب وَنحر سحيم لأَهله فَلَمَّا كَانَ من الْغَد نحر غَالب لأَهله ناقتين وَنحر سحيم ناقتين وَفِي الْيَوْم الثَّالِث نحر غَالب ثَلَاثًا فَنحر سحيم ثَلَاثًا فَلَمَّا كَانَ الْيَوْم الرَّابِع نحر غَالب مائَة نَاقَة وَلم يكن لسحيم هَذَا الْقدر فَلم يعقر شَيْئا وَلما انْقَضتْ المجاعة وَدخل النَّاس الْكُوفَة قَالَ بَنو ريَاح لسحيم جررت علينا عَار الدَّهْر هلاّ نحرت مثل مَا نحر غَالب وَكُنَّا نعطيك مَكَان كل نَاقَة ناقتين فَاعْتَذر أَن إبِله كَانَت غَائِبَة وَنحر نَحْو ثَلَاثمِائَة نَاقَة. وكَانَ فِي خلَافَة عَليّ بن أبي طَالب رَضِيَ اللَّهُ عَنْه فَمنع النَّاس من أكلهَا وَقَالَ: إِنَّهَا مِمَّا أهل لغير الله بِهِ وَلم يكن الْغَرَض مِنْهُ إِلَّا الْمُفَاخَرَة والمباهاة فَجمعت لحومها على كناسَة الْكُوفَة فَأَكلهَا الْكلاب والعقبان والرخم."[1] ومناسبة الثانية مفاخرة عمرو بن كلثوم بقومه أمام الملك عمرو بن هند، لكن الثالثة– قصيدة الأرَّجاني ففي المدح.

استند الأرَّجاني في قصيدته المدحية على شطرين شعريين من قصيدتي فخر، لكنه مع ذلك لم يتخلخل بناء قصيدته بهذين التناصين، ففي التناص الأول صفتان مهمتان في وصف شخصيته في لوحة النسيب، وهما: أنا ابن جلا وطلاع الثنايا، فـ"أنا" تشعر الإنسان باستعلاء ذاته، وبكبريائه، وابن جلا لها عدة معان، وقيل أنَّ جلا تقترب من الصلع "والصلع ونحوه أحد محايل الشجاعة وأماراتها، وقيل من دلائل الكرم، لأن العرب تقول: الذي ولد أصلع يكون كريماً بحسب الغالب. والمراد من وضع العمامة إزالتها عن الرأس، إما لأن الذي يعرفه إنما رآه مكشوف الرأس في الحروب لكثرة مباشرته إياها فإذا رأى العمامة جهله، وإما لأن الذي يعرفه إنما رآه

• . الذي يوضع فيه الطعام، دلالة على الكرم.

[1] . البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧، ٣/ ٥٨.

لابساً آلات الحرب وعلى رأسه البيضة لكثرة حروبه فينحي عمامته ويلبس البيضة،"[1] أما طلاع الثنايا، فالثنايا: طريق في الجبل، "أراد به أنه جلد يطلع الثنايا في ارتفاعها وصعوبتها"[2].

هاتان الخصلتان تثبتان أنَّ أنا الشاعر قوية الحزم، وتحتمل المصاعب سواء أكانت في مقام الحرب أم غير ذلك، والإرادة الجادة التي يتحدث عنها الأرَّجاني، هنا، الغزو من أجل تحقيق الملذات باغتنام الغنائم والسبايا، كرد فعل سلبي على ما سبق من أبيات، حيث حرقة المحب من الوجد، وأسرار عشقه مدفونة في أعماق قلبه، خشية أنْ يطلع عليها الوشاة، فيفضح أمره.

ومن الواضح أنَّ الشاعر لا يوجه الخطاب إلى ذاته بشكل مباشر، إنَّما يستخدم ضمير المخاطب "أنتَ"، فكأنَّما هناك شخص آخر يشاطره الشعور ذاته، فيدعوه إلى تقمص أفعاله وتصرفاته، ليتمكن من العيش الرغيد، فالطرق التي يسلكها هي الطرق الصحيحة لا غير.

ونرى أنَّ لغة الخطاب في البيتين السابقين مختلفة، ففي البيت الأول جاءت دعوة الشاعر عن طريق أسلوب النهي، والحصر –لا تسلكْ سوى، وفي البيت الثاني يلفتنا بتغير الأسلوب إلى الأمر، وكأنَّ وتيرة التأزم تعالتْ لديه، ولا مجال الآن إلى التأني والنهي، فالزمن يسير على الإنسان بعجلة، وخط الموت يقترب منه شيئاً فشيئاً، والمنية ستدركه لا محالة، فهي مقدرة له، وهو مقدر لها في نهاية المطاف.

يطمح الشاعر إلى الحصول على الملذات قدر المستطاع قبل أنْ تأتي منيته، وهذه النقطة تتشابه مع قول عمرو بن كلثوم في البيت المشار إليه سابقاً، حيث يدعو الآخر نفسه إلى شرب

[1] . البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧، ١/ ٢٥٨.
[2] . المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ١/ ٣٠٠.

الخمر، والتلذذ بها، وقد افتخر بذلك عن طريق ذكر بعض الأماكن التي تلذذ فيها بالشرب كبعلبك ودمشق وقاصرين.

لقد اغتنم الشاعر موقفين مختلفين لعمرو بن كلثوم ولسحيم الرياحي في شعره، حتى غدوا جزءاً لا يتجزأ من هيكل قصيدته الداخلي والخارجي، وقد أشار المحقق إشارة صريحة إلى إنَّ التناصين ليسا من إبداع الشاعر من خلال وضعهما بين قوسين.

ويقول في مدح الوزير المؤيد الملك أبي عبيد الله بن نظام الملك، ويهنئه بهزمه لعسكر الوزير سعد الملك[١]:

وقام لك الأقبالُ يَهتِفُ مُنْشِداً: (أصابَ الرَّدى مَن كان يَهْوى لك الردى)

فالشطر الثاني من البيت السابق مقتبس من قول كثير عزة الآتي[٢]:

أصابَ الرَّدى من كانَ يهوى لكِ الرَّدى وجنَّ اللَّواتي قلنَ عزَّةُ جُنَّتِ

فدعاء المحب العذري كثير عزة على مَنْ يهوى الموت بحبيبته عزة، ينتقل إلى أجواء المدح، فالأرَّجاني يهنئ ممدوحه بالنصر على أعدائه الأتراك، وقد قام الحظ بالإقبال عليه والدعاء له بالنصر، والدعاء على أعدائه بالردى. واستغل الشاعر موقف كثير من الوشاة والحاقدين على الحب العذري العفيف الذي يجمعه بعزة، ليتغنى بنصر ممدوحه هاتفاً ومنشداً، والإنشاد جاء على لسان الحظ السعيد.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٥٩.
[2] . المرزوقي، أحمد: أمالي المرزوقي، تحقيق يحيى الجبوري. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٦٣.

وقد يذكر الشاعر في بعض شعره الشاعر المخصوص بالذكر، مع الإشارة إلى بعض ما قاله من شعر يسانده في إيصال فكرة ما، ومثال ذلك قوله في مدح مهذب الدين أبي طالب بن أبي بدر[١]:

فليت أخا ذُبيـــانَ يَرفَـــع طَرفَـــهُ   وإن كان من تحت الصّفيح المنَصَّب

إذَنْ لم يقُلْ أيُّ الرجالِ مُهَذَّبٌ   لـــوِ اكتحَلَـــتْ ألحـــاظُـــهُ بالمُهَـــذَّب

فهنا، يشير الشاعر إلى قبيلة الشاعر عن طريق التمني بالفعل "ليت"، فهو ينتمي إلى ذبيان، مما سهل الطريق أمام المتلقي في تقريب المادة المستقى منها هذا القول، وقد زال الإبهام عنه، من خلال قوله: "أي الرجال المهذب؟"، فهذا القول يعود إلى قول النابغة الذبياني في مدح النعمان بن المنذر والاعتذار إليه[٢]:

ولَستَ بِمُستَبقٍ أَخاً لا تَلُمهُ   عَلى شَعَثٍ، أَيُّ الرِجالِ المُهَذَّبُ؟

وتجدر الإشارة إلى أنَّ قول الأرَّجاني السابق الذكر: "إذن لم يقل أي الرجال المهذب"، ورد عند شاعر آخر، وهو البحتري. يقول[٣]:

خَلائِقُ لَو يَلقى زِيادٌ مِثالَها   إِذَن لَم يَقُل: "أَيُّ الرِجالِ المُهَذَّبُ"

بالرغم من أنَّ مصدر الموروث الذي اعتمد عليه الشاعر مشار إليه في ضوء السياق، إلا إنَّ ثمة مصدر آخر قد وظفه من دون الإشارة إليه، فقد يكون ذلك عن وعي، أو من دون وعي. وعلى الوجه الأصح استخدم الأرَّجاني التناص الحرفي عن البحتري لا عن النابغة، بالرغم من اعتماد البحتري على النابغة. وربما كان السبب وراء ذكر قبيلة النابغة إلى تخصيص الشخص

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٩٦- ١٩٧. (أخا ذبيان: النابغة الذبياني، الصفيح: حجارة القبر).

[2] . الذبياني، النابغة: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص٧٤. (لا تلمه: لا تصلح من أمره وتجمعه، شعث: فساد، المهذب: المنفي من العيوب المخلص).

[3] . البحتري: ديوان، تحقيق محمد التونجي، ج١. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص٨٤. (زياد: يريد النابغة الذبياني).

المراد، أو تقريب المادة الموروثة، لكي لا يقع المتلقي في حيرة من أمره، بالإضافة إلى إنَّ الفكرة الرئيسية المراد توظيفها هي للنابغة- أيّ الرجال المهذب؟.

وتأتي جملة أيّ الرجال المهذب في موقف مغاير لما كان موجوداً في شعر النابغة، نظراً لاختلاف الظروف التي نسجتْ فيها كل قصيدة، فالنابغة في معرض الاعتذار من النعمان بن المنذر، وهو في البيت السابق يقدم حكمة للإنسان، ويخص بالذكر النابغة، فالإنسان أي إنسان على هذا الوجود، مهما بلغ من العلو ودرجات المعرفة العالية فإنَّه لا يخلو من العيوب سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، وإذا ما عاتب المرء صديقه أو صاحبه على كل خطأ يصدر عنه، فإنَّه في النهاية لم يبق له أي صديق بجانبه، لأنَّ الإنسان في النهاية غير معصوم من الزلل.

يقرر النابغة أنْ الإنسان لا يخلو من أي صفة سلبية، لكن الأرَّجاني ينفي ذلك، إذ يشير إلى أنَّ مجتمع النابغة في العصر الجاهلي ينطبق على أفراده جميعهم بوجود سلبية واحدة أو أكثر، لكن مجتمعه الحالي قد خلا ممدوحه الآني من أي خصلة سيئة، وهو بهذا يخالف النابغة، نظراً لاختلاف موقف كل منهما، فالاعتذار من شخص ما، يتطلب إثبات أنَّ ما صدر عن الشخص المعتذر من خلل، موجود عنده وعند غيره من بني البشر، أما مدح إنسان للتقرب منه، يفرض على الشاعر وصفه بصفات مثالية لا تتوفر في غيره من البشر.

ويتمنى الشاعر أنْ يرفع النابغة رأسه من تحت تراب القبر، فيبعث حياً مرة أخرى على الوجود، ليرى بأم عينيه أنَّ المهذب بن أبي بدر يخلو من النقائص جميعها، فتكون النتيجة عكسية- لم يتساءل أي الرجال المهذب، فالمهذب يكسر هذا التساؤل.

لقد وفق الشاعر في التقرب من الممدوح، من خلال العودة إلى حكمة من الموروث الجاهلي، قيلت في ظل ظروف مضطربة بين طرفين، أحدهما يعتذر للآخر بتقديم عذر يشمل الناس جميعهم، والآخر قد يقبل العذر وقد لا يقبله؛ فهدم الشاعر العذر رأساً على عقب، لوجود المثالية الأخلاقية في ممدوحه السابق الذكر.

وقد يلجأ الأرَّجاني إلى حادثة ما من الموروث القديم، تحمل في طياتها مغزىً مهماً للأنا الشاعرة الجديدة، ومثال ذلك قوله في مدح شرف الدين أنوشروان بن خالد[1]:

فاليومَ لا رافعٌ مَن أنت واضِعُه   فاذكُرْ مقالةَ عبّاسِ بنِ مِرداس

فمقالة العباس بن مرداس ذات دلالات مبهمة على الأغلب، وهي بالتالي تحتاج إلى مزيد من الروية والتنقيب للوقوف عند المقالة المخصوصة بالضبط، وهذا يتأتى في ضوء السياق العام للنص الأدبي، ومدى انسجامه مع قول أو حادثة معينة لابن مرداس، والجو العام للقصيدة المجتزأ منها البيت السابق يتمثل في قول ابن مرداس[2]:

فَأَصبَحَ نَهبي وَنَهبُ العُبَيـــ   ـــدِ بَينَ عُيَينَةَ وَالأَقـــــرَعِ

وَقَد كُنتُ في الحَربِ ذا تُدرَأٍ   فَلَم أُعطَ شَيئاً وَلَم أُمنَـــــعِ

وَمَـــــا كــــــانَ حِصنٌ حابِسٌ   يَفوقانِ مِرداسَ في مَجمَعِ

وَما كُنتُ دونَ اِمرِىءٍ مِنهُما   وَمَن تَضَعِ اليَومَ لا يُرفَعِ

نستشف من قول العباس روح عتابه للرسول –صلى الله عليه وسلم–، لعدم إنصافه إياه كإنصاف عيينه بن حصن، والأقرع بن حابس. يقول الأصفهاني في مناسبة هذه الأبيات "إنَّ

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٧٩٥.
[2] الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تحقيق سمير جابر. دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦، ١٤/ ٣٠٠.

رسول الله –صلى الله عليه وسلم– قسم غنائم هوزان، فأكثر العطايا لأهل مكة، وأجزل القسم لهم ولغيرهم ممن خرج إلى حنين، حتى إنَّه كان يعطي الرجل الواحد مائة ناقة، والآخر ألف شاة، وزوى كثيراً من القسم عن أصحابه، فأعطى الأقرع بن حابس وعيينة بن حصن والعباس بن مرداس عطايا فضل فيها عيينة والأقرع على العباس."[1]

واستخدم الشاعر لغة التنبيه في الفعل "اذكر"، بعد الإشارة إلى الشطر الأخير من قصيدة العباس في قوله: "وَمَن تَضَعِ اليَومَ لا يُرفَعِ"، مع إحداث تغيير في تقديم وتأخير بعض الألفاظ، فـــ"اليوم" تنزاح إلى البداية، ثمَّ "لا رافع".. فتصبح هكذا "فاليومَ لا رافعٌ مَن أنت واضعُه"، أي أنَّ اللحظة الحالية هي الأولى، ولأنَّ ذات الشاعر تطمح إلى العلو الذي تفتقر إليه، فإنَّه ينفي الرفعة عنه بعد أنْ حطَّ مقامه. وبعد التنبيه أو الالتفات في فعل الأمر "اذكر"، عرج إلى مقالة العباس، فهذه المقالة وما تحمله من معاناة عباس بن مرداس الشاعر القوي في ساحة المعركة، لم ينصف كأقرانه في توزيع الغنائم، والأرَّجاني يعاني من إهمال شرف الدين أنوشروان له، بالرغم من ولائه وإخلاصه له، وها هو يلفته إلى حادثة من الموروث القديم قد عبر فيها صاحبها عن ظلمه، والتقليل من شأنه، وهو لا يستحق إلا التكريم والاحترام على عظيم أفعاله، وقد أرضاه المشتكى عليه، بأنْ أمر تلبية جميع طلباته، والشاعر يتطلع إلى مثل ذلك.

وقد يتناص الشاعر مع شطر شعري أو بيت شعري مع الحفاظ على الرؤية الشعرية ذاتها. يقول في مدح الصفي المستوفي[2]:

بأثباجٍ كما انتطحَتْ وُعولٌ بِشابةَ أو كما انأطَرَتْ قِسيّ

---

[1]. الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تحقيق سمير جابر. ١٤/ ٢٩٩.

[2]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٥٦٥. (الأثباج: كواهل وعوائق، الوعول: تيوس الجبل البرية، مشابه: متشابهات ومتنافسات، انأطر: اعوج، القسي: الأقواس التي يرمى عنها).

فالبيت السابق مستوحى من بيت للراعي النميري، يقول فيه[1]*:

وَكَأَنَّما اِنتَطَحَت عَلى أَثباجِها فُدُرٌ بِشابَةَ قَد تَمَمنَ وُعولا

وكلا البيتين قيلا في سياق واحد، وهو وصف التعب الذي حلّ بالقافلة. واستخدم الأرَّجاني صورة من عالم الحيوان لتقريب صورة الكلل الشديد الذي ألحق بالقافلة، وهي وعول التيوس التي تحطمتْ أثباجها وأنهكها النطاح والمقارعة، فلم تعد قادرة على مواصلة المسير إلا بصعوبة. وثمة صورة أخرى تؤكد الصورة السابقة، وهي صورة مألوفة بين الناس، تتمثل في انحناء الأقواس، والتشابه ناجم عن تصوير تعب القافلة الشديد.

[1]. النميري، الراعي: ديوان، تحقيق نوري القيسي وهلال ناجي. مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٨٠، ص٤٩. (شابة: جبل بنجد).

الفصل الثاني: الصورة في شعر الأرَّجاني

أولاً: مصادر الصورة في شعر الأرَّجاني

ثانياً: الصورة الشعرية: الدراسة التطبيقية

الصورة في شعر الأرَّجاني

مصطلح الصورة من المصطلحات الواسعة، فيما تتدرج تحته من مـصطلحات فرعيـة كثيرة. وقد اختلف النقاد في تحديد المعنى الدقيق للصورة، فذهب بعضهم إلى أنَّها العمل الفني كلا متكاملا. ومن وجهة نظري أنَّ هذا المفهوم هو المفهوم الشامل والدقيق. يقول غاتشف: "ونعنـي بكلمة "الصورة" ذلك الكل الفني المكتمل"[1].

فالصورة الشعرية وحدة عضوية وموضوعية متآزرة، وهي كيد فنـان رسـام موهـوب يطوع أدواته الفنية في التعبير عن وحدة شعورية واحدة، تؤدي رؤية واحدة، بالرغم مما يتخللهـا من تناقضات كالتنافر بين الألوان مثلاً، أو الجمع بين عناصر متنافرة في بؤرة واحدة، فالتنـافر والتناقض له دلالة ما تخدم الفكرة العامة في اللوحة الفينة، والصورة الشعرية كاللوحة الفنية فـي وضع الكلمات إلى جانب بعضها بعضاً بطريقة منظمة ومتناسقة، فلا نفور ولا خروج عن الفكرة العامة في القصيدة، فكل كلمة توضع إلى جانب الأخرى لمغزى ما في عقل الشاعر. يقول سيسل: "الصورة الشعرية بأنها رسم قوامه الكلمات. إنَّ الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيـراً من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكـن من الواضح أنَّ الصورة يمكن أنْ تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[2].

والصورة عند سيسل مرئية في الأغلب، أو لها ترابط مرئي وإنْ لم تكـن فـي الأصـل حسية، لكن أغلب الصور في الأعمال الفنية حسية توظف الحواس على اختلافها أكثر من حاسـة البصر. وقد ركز على الحاسة البصرية أكثر من غيرها في العمل الأدبي لأهميتها البالغـة فـي

---

[1] . غاتشف، غيورغي: الوعي والفن: دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح. [د.ن]، [د، م]، ١٩٩٠، ص١١.

[2] . دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسليمان إبراهيم، مرجعة عناد إسماعيل. مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢، ص٢١.

الكشف عن الخبايا الدفينة في أعماق الإنسان، بالإضافة إلى أنَّها تكشف المستور من النظرات والقسمات قبل النطق بأي كلمة.

وتداخل الصورة الشعرية مع الحواس يثري العملية الشعرية، لاختلاف تجارب الحياة اليومية، فلكل شاعر تجربة مختلفة عن الآخر، ولكل شاعر خيال مختلف عن الآخر، ومن هنا فالجمل الشعرية وما يتخللها من صور شعرية ستكون مختلفة، فكل صورة بصمة من بصمات أنا الشاعر، لا من بصمات الشعراء جميعهم. يقول شفيع السيد: "أن الصورة تمثيل حسي للمعنى، وإن شئنا قلنا إنها توليد أو استنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئياً VISUAL، فتدخل مدركات الحواس الأخرى من المسموعات، والمشمومات، والمذوقات، والملموسات؛ وهذا التوليد الذهبي للمدركات الحسية مجال اختلاف كبير بين البشر، تبعاً لاختلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء عند حضور الرمز اللغوي الدال"[1].

والرؤية النقدية تختلف من متلقي إلى آخر، كل حسب ثقافته وبيئته، وفي الأغلب حسب نظرته إلى الشيء حباً أو كرهاً، وهذا مرتبط بالذوق المتسم بالفردية، فلكل شخص ذوق خاص يتميز به، وينفرد به عن غيره من الآخرين، "فإذا حكمنا على الصورة الشعرية بأنها حسية شكلية حرفية جميلة جامدة، فإننا بطبيعة الحال لا نستطيع أنْ نعمم هذا الحكم تعميماً شاملاً، وبخاصة صفة الشكلية والجمود، فقد نجد أن الصورة لا تخدم الموضوع، بحكم أن القصيدة لا تحكمها وحدة موضوعية تقدم على صور متماسكة نامية تؤدي إلى صورة عامة ذات غرض مشترك. وبحكم أن هذه القصيدة لا تربطها وحدة عضوية، غير أنها ربما خدمت جزئية من جزئيات القصيدة،

[1] . ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، [د.م]، ١٩٦٣، ص١٧٥.

حيث تشتبك صورتان أو أكثر في وحدة من وحدات القصيدة فتنتهي كل صورة إلى التـــي تليهـــا حتى تؤدي هذه الصور غرضاً مشتركاً"[١].

فالشعراء يختلفون في طبيعة رسم صورهم الشعرية، ويعد الخيال من السمات الأساســية في ثراء التجربة الشعورية للشاعر، فالتحليق في العالم التخيلي وفي اللاوعي يخلق تفاعلاً أفضل بين النص الشعري والمتلقي، إذ قد تتآلف صور إلى جانب بعضها لوجود صفة ما تجمع بينهمـــا، كاللون أو الدلالة.. أو إنتاج صور غريبة لم تخطر على بال الناس جميعهم، حتى الشعراء منهم، وهو بهذا الأسلوب وغيره من الأساليب الغريبة يلفت المتلقي إلى تلقي العمـــل الأدبـــي بـــشوق وحرارة، شريطة أنْ لا يصل النص الشعري إلى درجة التعقيد. و"الصورة هـــي انـــسحاب عـــن الحقيقة، من أجل التفاعل الأفضل معها. ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مـــع الحقيقة. وعندما تفشل إحدى الصور الشعرية فإننا قد نرى العيب فينا وقد نراه تعارضاً مع الفكرة المطروحة، أو أنَّها أقوى أو أخف منها"[٢].

وتنوع الصور في النص الأدبي الواحد من خلال الطوف في عالم الخيال، يولد قـــراءات متعددة للنص ذاته، والتعدد في القراءات نابع من الرموز الكثيرة التي تتغلغل في كل لفظة شعرية، وفي كل جملة شعرية، ثم في أبيات القصيدة جميعها، فينبغي "لنا أن ندرك بوضوح تام أن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصور التي يستخدمونها فحسب، وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصور الجزئية الخاصة التي يولدونها، ففي استجاباتهم الكلية للقصيدة أو لأحد الأبيات

[1] . السعافين، إبراهيم: مدرسة الإحياء والتراث. دار الأندلس، ١٩٨١، ص٣٥٩.
[2] . دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسليمان إبراهيم، مرجعة عناد إسماعيل. ص١١٤.

التي تتألف منها نجد أن الصور الحرة هي النقطة التي قد تختلف فيها قراءة شخصين أكثر من غيرها."[1]

وتوظيف صورة ما في نص أدبي يعني امتلاكها امتلاكاً تاماً، ودخولها في صميم العمل الأدبي، فالصورة ليست زخرفة لفظية أو لمعة تضيء الشيء من الخارج فقط، بل هي تؤثر في النص من الداخل والخارج في آن واحد، فالصورة "تتيح لنا أنْ نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً.. فهي، عن هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمعة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه"[2].

إنَّ ملكة الخيال جزء أساسي في كل نص شعري، إذ يعمل على تحريك النص، وبث الحياة والحيوية فيه، ومثال ذلك عندما ينطق الشاعر الجماد أو الحيوان.. أو يعمل تبادلاً بين المدركات الحسية المختلفة: السمع والبصر والشم.. فالخيال "هو الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية، وأحسب أن لا ملكة عقلية أصعب على التعريف من هذه، ولا ملكة كالخيال جمعت من حولها شتى التعاريف الطنانة والمنوعة وعلى ما يبدو متضاربة. كان الخيال عند الشاعر "شيللي" إلهاً هو رسوله"[3].

فالخيال، في نظر شيللي، إله رسوله الشاعر، وربما يقصد من وراء ذلك أنَّ الشاعر يغوص في أعماق المجهول، لينتج لنا صوراً تخرج عن المألوف، لإثارة الانفعال، فإذا كانت الصور مثلاً مما يدور على ألسنة الناس في كلامهم اليومي، فهل من الممكن أنْ يجذب الشاعر

---

1. أ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم محمد بدوي، مرجعة لويس عوض وسهير القلماوي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٧٢_ ص١٧٣.
2. أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٥٤.
3. دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسليمان إبراهيم، مرجعة عناد إسماعيل. ص٧٣.

المتلقي إلى عمله الأدبي، وبكلمات أخر ما الغاية من وراء كتابة قصيدة ما إلا إثارة انفعال الآخرين لها، فـ"الخيال الشعري _بهذا الاعتبار_ نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسجاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أنْ يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي. ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته"[١].

والخيال وما يثيره من انفعال جوهر النص الشعري. وهناك مستويات متعددة للانفعال: انفعال عميق وآخر بسيط. "ويعرف الانفعال بأنه هزة عاطفية في النفس. وينبه على ضرورة التفرقة بين النوعين من الانفعال: انفعال سطحي وانفعال عميق. والأول هو العاطفة التي تلي فكرة أو صورة متمثلة، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية، وهنا يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية تكون مكتفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها، وإذا تأثرت فإنها تخسر أكثر مما تربح، لأنها تتعطل وتتشتت بدلا من أن تنمو وتتفرع. أما الانفعال العميق فلا ينجم عن تصور، بل يكون هو نفسه سبباً لبزوغ عدة تصورات. ولذلك يمكن وصف الانفعال السطحي بأنه انفعال تحت عقلي، والانفعال العميق بأنه فوق عقلي. وهذا الأخير هو وحده جوهر الإبداع، في العلم أو الفن أو في الحياة الاجتماعية"[٢].

[1] . عصفور، جابر: النقد الأدبي -٢- الصورة الفنية. دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٢، ص١٦.
[2] . سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١، ص٢٠٩.

ويعمل الخيال على التحام الأجزاء المتنافرة، سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم ذهنيـــة أم انفعالية. وهو بذلك يساعد على ابتكار واختراع صور جديدة في العملية الإبداعية، تتسم بالحيوية وبالخروج عن المألوف. "فالخيال هو التحام ما هو انفعالي وذهني، ما هو نفسي واجتماعي فـــي الإبداع الفني. والخيال وسيلة حيوية من وسائل التقنية الأدبية المفضية إلى ابتداع الصورة الفنية، والذي بدونه لا يمكن عكس صدق وحقائق الحياة، وثراء التداعيات، وروعة المعمار الفني، وقوة المفارقات."[١].

وقد أشرت فيما سبق أنَّ المهم في الصور الشعرية الخيالية أنْ لا تصل إلى درجة التعقيد، وأقصد بالتعقيد هو الغرائبية- غرائبية تعالق الأشياء مع بعضها البعض إلى درجة التعقيد، بحيث أنَّ المتلقي لا يستطيع فهم النص الأدبي مهما بلغ من العلم والثقافة العالية، فكأنَّ اللغـــة الـــشعرية بعيدة المنال بعيدة عن الفهم والإدراك، فالخيال ليس "مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنمـــا هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة. إن التجربة الأولى ليست إلا بذرة تعطي فرصة الدخول في أجواء بعيدة وقريبة من أجل أن تجرى عليها صفة التفكيك تلك، وإعادة التنظيم والبناء والدخول في مجالات كثيرة مغايرة حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة، الخيـــال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك، إيجابي فعال نشط، وليست النفس طائفة من الانطباعات والصور والأفكار الباردة الميتة الفارغة، إنما يخيل شبه هذا للذين يعجبـــون بمواقـــف التـــداعي والترابط الآلي عند الشعراء."[٢]

[1] . جمعة، حسين: قضايا الإبداع الفني. منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص٨١.
[2] . ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، [د.م]، ١٩٨١، ص١٨.

فالخيال الذي يثير الانفعال لا يصل إلى درجة الإبهام المعقد، وهذا يبنى على أسلوب الشاعر وطريقة تعبيره عن الأشياء، فالأسلوب "هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، ونقل هذا التفكير وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيداً بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين. ويترتب على ذلك أن تقليد الكتاب في أسلوبهم- إذا أمكن ذلك- لا يحدث مطلقاً في عمل إبداعي مبتكر، لأن المقلد يعرض شخصية أخرى، ولا يمكن في هذه الحالة أن يكون له أسلوبه الخاص. فالكتاب لا يتكررون، وإنما هم أفراد متميزون. ولذلك الأسلوب خاصية فردية متميزة"[١].

لكل شاعر أسلوبه الخاص في النظر إلى الأشياء المحيطة به، ولكل شاعر طريقة معينة في صوغ الألفاظ والتراكيب وضمها إلى جانب بعضها بعضاً. "والتعبير الفني وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبين كل منهما لا يكتفي بذاته. وفي هذا الضوء نفهم كيف يحقق الخيال صفة عليا هي التوازن والاعتدال، فيشيع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة والمتعة بالقالب المنسق من جهة ثانية. يخلق الخيال نظاماً واحداً تتلاءم عناصره تلاؤماً مظهره الوحدة والتنوع."[٢] والمهم في الصياغة الشعرية أنْ تقوم على مبدأ التناسق والانسجام "فارتباط الكلمة بأخواتها في التركيب، هو الذي يمنح التركيب معنى كلياً، ذا نسق مقبول. ولذلك يظهر التناسق في الصورة الكلية للتركيب. وبمقدار ما يغيب هذا الارتباط تظهر صورة التركيب مهزوزة. وهو أمر قد يؤثر سلباً في تماسك النص كله. فحرصنا على تماسك الكلمات، وارتباط بعضها ببعض دلالة وتركيباً يسهم في تماسك النص وإقامة بنائه على أسس قوية متينة"[٣].

---

[1] . إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنون دراسة ونقد. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨، ص٢٧.
[2] . ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. ص١٤.
[3] . استيتية، سمير: منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص. دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٣، ص٣٣.

نستنتج مما سبق، أنَّ الصورة الشعرية ليست تشبيهاً أو استعارةً أو كناية.. فقط، إنَّما هي نص أدبي متكامل بجميع أدواته الفنية، فكل كلمة بغض النظر عن الأداة الفنية المستخدمة فيها تساهم مساهمة جزئية في بناء الصورة، والصورة المتكاملة هي النص ككل لا كجملة شعرية، أو كبيت شعري فقط. ومن هنا، لن أدرس الصورة، في الأغلب، بجزئياتها المختلفة- التشبيه والاستعارة..، بل سأتناول لوحات من شعر الأرَّجاني أو أجزاء من لوحات تؤدي الرؤية المعبر عنها، كلوحة المرأة أو المرثي..، مع ربطها بالجو العام للقصيدة.

أولاً: مصادر الصورة في شعر الأرَّجاني

استمد الأرَّجاني مصادر صوره الشعرية من نواح مختلفة، اتضحتْ معالمها في ضوء نصوصه الشعرية، فقد كشفتْ لغته وأدواته الفنية مثلاً عن ثقافة واسعة متشعبة الأطراف، وهذه الثقافة لا تقتصر على العصر المحيط به، بل تمتد في جذورها إلى التاريخ الجاهلي، والإسلامي والأموي والعباسي. والتاريخ بما يحتويه ليس هو فقط المصدر الوحيد لشعره فهناك التفات واضح إلى الطبيعة واستنطاقها... ومن تلك المصادر ما يلي:

أولاً: الثقافة

لقد تنوعتْ ثقافة الأرَّجاني بتنوع مرجعياته الثقافية المختلفة، فثمة مرجع ديني واضح في شعره، ينبع من مهنته أولاً- مهنة القضاء، ويتجلى ثانياً في شعره، وتعالقه الفذ مع النصوص الدينية على اختلاف منابتها: القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة، وقصص الأنبياء... ويضاف إلى هذا ثقافته بالتاريخ العربي القديم، سواء أكان أحداثاً تاريخية، أم شعراً لشاعر ما تقدم عليه

زمنياً. وهذا الجزء يتعالق مع جزء سابق، ورد في الفصل الأول من الرسالة الحالية، ألا وهو "الموروث في شعر الأرَّجاني"، لكن السمة الأساسية، هنا، أنَّ هذه الثقافة الواسعة توظف كونها مصدراً للصورة الشعرية حسب. ومن الأمثلة على ذلك قوله في مدح شرف الإسلام إسماعيل بن أبي العلاء القاضي بأصفهان[1]:

وأرى القَواعدَ للهُدَى وأُمورَه والدّهرُ يتْبَعُ بالفروعِ أُصولا

عادتْ بإسماعيلَ سُنّةُ رَفْعِها نَسَقاً كما بَدأَتْ بإسْماعيلا

يستغل الشاعر موقفاً دينياً من أحد قصص الأنبياء الصالحين، وهو رفع إسماعيل –عليه السلام– قواعد البيت. وقد انسجمتْ هذه الصورة مع صورة الممدوح من نواح متعددة، منها: التشابه من ناحية الاسم بين الممدوح إسماعيل، والنبي إسماعيل –عليه السلام–؛ والعناية الحثيثة ببناء الدين الإسلامي الحنيف، فالشاعر يدعي من خلال استخدام الفعل "أرى"، الذي يحمل في طياته رؤية بصرية حقيقية، لكنه، هنا، انتقل من الواقع الفعلي، إلى الواقع الخيالي للذات الشاعرة، فالذات ترى الأشياء الخيالية كأنها واقعية من منظور آمالها؛ أنَّ قواعد الهدى قد عادتْ تبنى وتقام من جديد، ليرتفع شأنها ومقامها، والممدوح إسماعيل هو من أعاد بناء قواعد الهدى والنور، مقتدياً في هذا الفعل الإيجابي من النبي إسماعيل –عليه السلام–، الذي قام ببناء قواعد البيت الحرام، وهذا العمل الشريف غير غريب على عيني الشاعر، فالأصل الشريف لا ينبت إلا الفرع الرفيع النبيل، والممدوح ينتمي إلى الجذور الأصيلة الرفيعة في أعمالها النبيلة، لذا فلن يصدر عنه إلا الخلق النبيل والعمل الحسن.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١١٠٧.

يقوم التشابه بين الأصل والفرع من ناحية العمل الرفيع، فالنبي –عليه السلام– بنى قواعد البيت، والممدوح بنى قواعد الهدى والرشاد، الأول مستقى من قوله تعالى: "**وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيم**" (**سورة البقرة ١٢٧**)، أما الآخر فمصدره الخيال الشعري الذي لا يستند إلى الواقع على عكس الأول. لكن عينا الشاعر أرادتْ أنْ تسقط على ممدوحها صورة دينية من خلال عقد علاقة مشابهة باستخدام أسلوب التشبيه، وهذه الصورة لها أهمية عظيمة في نفوس المسلمين، ومن هنا، فهي تستحق الإشارة إليها، وبالأخص هي لا غيرها من الإشارات الدينية المهمة، اسم النبي القائم بالفعل. وثمة نبي آخر أغفله الشاعر، وهو النبي إبراهيم –عليه السلام– الذي كان يقف إلى جانب ابنه في تثبيتْ قواعد البيت الحرام، فالموقف الشعري فرض عليه تركيز الأضواء على جانب، مع العلم أنَّ الجانب الآخر معروف بداهة للآخرين في الأغلب.

إنَّ صورة إسماعيل الممدوح الذي أعاد بناء قواعد الدين والرشاد، تشابه صورة عقلية منصوص عليها في القرآن الكريم، وهي بناء قواعد البيت الحرام. والفرق الجوهري بين كلا البنائين، أنَّ الأول بناء معنوي غايته تأصيل الإيمان في النفوس معنوياً، والآخر بناء مادي محسوس غايته بناء ركن مادي قوامه التشجيع على أداء الشعائر الإسلامية الموجودة سابقاً.

وفي موضع آخر يشير إلى إبراهيم –عليه السلام– وابنه إسحاق لكن بطريقة غير مباشرة. يقول[١]:

فلا نَفْعَ فيهم غيرَ أنْ يُفتَدَى بهم وإنْ هم أتَوهُ بينَ طَوعٍ وإرغام

أجل قد فَدى اللهُ الذَّبيحَ بمثْلهم فما في فِدَى النّاسِ إيّاك من ذام

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٣٣.

يقابل الشاعر بين صورتين متنافرتين ومتباعدتين زمانياً، ليجعلهما متقاربتين في صفة ما، يأمل أنْ تتحقق في الممدوح الحالي، في ضوء العودة إلى الماضي، وجلب حقيقة عقلية تنسجم والموقف الحالي المعبر عنه، وهنا، أكد الصورة الحالية في البيت الأول عن طريق توازيها مع صورة دينية من قصص الأنبياء، منصوص عليها صراحة في القرآن الكريم، وهي صورة سيدنا إبراهيم –عليه السلام– عندما رأى في المنام رؤية ملخصها أنَّه يذبح ابنه اسحاق –عليه السلام–، لكن الله لم يشأ أنْ تتحقق الرؤيا بحرفيتها، إذ أنزل من السماء ذبيحة، عوضاً عن النبي اسحاق –عليه السلام–.

والشاعر يعيد القصة السابقة لكن على شخصية أخرى ومجتمع آخر، مختلف تماماً عن المجتمع السابق، بالإضافة إلى اختلاف الهدف والماهية، فهو يود التقرب من الممدوح الحالي بهذه الصورة الدينية العظيمة، التي كان لها صدى وما يزال وسوف يزال عند المسلمين؛ باستخدام أسلوب شعري ركيزته الأساسية التشبيه الضمني– صورة مقابل صورة مشهورة، وقد أكدّ الصورة الأولى بأداة أخرى سبقتْ الصورة الثانية، وهي "أجل" بمعنى نعم، بالإضافة إلى العودة إلى حادثة دينية مشهورة بين معظم الناس، وهي الفداء بالذبيح، والناس في مجتمع الممدوح الحالي لا نفع فيهم إلا أنْ يفديهم الممدوح بروحه، كما فدى الله تعالى اسحاق بالذبيح، بغض النظر ما إذا كان هؤلاء يأتونه طائعين له، أو رغماً عنهم، فهو الملاذ الوحيد لهم.

نرى أنَّ الشاعر قد يوظف موقفاً دينياً من قصص الأنبياء السابقين، وهذا الموقف ينسجم ورؤية معينة في خلده، ليسقطها أو يقربها في أحد نواحيها من غاية يتطلع إليها، كالتقرب من الممدوح مثلاً. ومن القصص الدينية الأخر قوله في مدح سديد الدولة الأنباري[1]:

إمــــامٌ ومحــــرابُه طِرْسُه طَــــويلُ السُّجودِ برأْسٍ أَميم

إذا هو أَبدَى له سَجْــــدةً بمَشْقٍ ولو قَدْرَ تدويرِ ميم

بهِ ائتَمَّ كلُّ الورَى ساجدينَ بهامٍ إلى رَشْفِ ما خَطَّ هِيم

فـــأعظِمْ به آيـــةً للكَــريمِ كمــا عُهدَتْ آيـــةٌ للكَليـــم

فكم بَهَر النّاسَ من مُعْجزٍ بضَرْبَيْنِ من بُؤْسهِ والنّعيم

فبجّسَ صَخْرَ المليكِ الوَليّ ويبّسَ بحرَ المليكِ الخَصيم

يمتد تأثير الشاعر بالألفاظ الإسلامية في أكثر من بيت شعري، فيستقي في الأبيات السابقة قصة النبي موسى –عليه السلام–، وقد دلنا على ذلك قوله "آية للكليم"، بالإضافة إلى المعجزة التي اختص بها على غيره من الأنبياء الآخرين، والواردة في البيت الأخير من المقطوعة السابقة.

يبدأ التأثر بالألفاظ الإسلامية منذ الكلمة الأولى من المقطوعة السابقة المقتطفة من قصيدة طويلة، ففي هذه المقطوعة يصف قلم الممدوح، وهذا الوصف، الذي قد يبدو غريباً للمتلقي، نابع من وظيفته– كاتب الإنشاء بالديوان العزيز، فالقلم من متعلقات الممدوح، والألفاظ الإسلامية من متعلقات المادح، فيظهر القلم على هيئة إمام محرابه صفحة الورق، ويتسم الإمام أو القلم بالسجود الطويل، وهو لا يسجد لوحده فله مَنْ يتبعه ويسجد خلفه.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣١٧. (المشق: لوحة الخط).

لقد بنيتْ الصورة السابقة على الاستعارة، ركنها الأول القلم مادي ينتمي إلى عالم الجماد، والركن الآخر مادي محسوس ينتمي إلى عالم الحياة والحركة، مما أضفى الشاعر على العنصر الجامد صفات إنسانية حية بأفعالها وبأعمالها. وهناك صورة استعارية أخرى في البيت الشعري الأول، وهي صورة المحراب أو صفحة الورق، فصفحة الورق على سعتها من أجل الكتابة عليها كالمحراب في سعته لمن سيصلي خلف الإمام، والشاعر بهاتين الصورتين يكمل المشهد الديني الممثل بالإمام ومن حوله من المصلين، والمشهد الكتابي الممثل بالقلم والورقة. ومن خلال الصورتين السابقتين يقرب الصورة لعقل المتلقي بمقابلتها مع صورة معروفة بين المسلمين على اختلاف أصولهم وأجناسهم.

ولا يكتفي الشاعر بالتوقف عند هذه الصورة حسب، بل ينعم النظر في التأكيد عليها، والإحاطة بالمعنى من جميع جهاته، فلا يترك مجالاً لشاعر آخر بالزيادة على معناه، فهو مبدع مبتكر، هنا، وملم بجميع أطراف صورته، ففي البيت الثاني يعرج الحديث على الكتابة بالقلم فصورة قلمه إذا لامس الورق لكتابة الأحرف، تشبه صورة المصلين الذين يسجدون خلف الإمام إذا سجد. وتنطوي هذه الصورة على مبالغة عالية من الذات الشاعرة، لغرابة التقارب بين صورتين متباعدتين جداً، قوام التقارب الإذعان والانقياد والتتابع خلف الإمام، بغض النظر ما إذا كان الإمام إماماً حقيقياً، أم قلماً بيد فنان ماهر بلمسات فنه الكتابية. وفي البيت الثالث يؤكد الشاعر انقياد المصلين بسجودهم خلف إمامهم، وهذا الانقياد طوعي يقوم على حب الممدوح المكنى عنه بإعجاب ما خطه قلم الخطاط.

ويلفتنا في البيت الرابع إلى تغير الخطاب من الغائب إلى المخاطب باستخدام فعل الأمر "أعْظِمْ"، وهذا الأمر موجه من السلطة الدنيا إلى السلطة العليا- من الشاعر إلى الله تعالى، وبمعنى آخر خرج أسلوب الأمر إلى معنى الدعاء والترجي، إذ يدعو ربه أنْ يجعل القلم آية وبرهاناً كما كانتْ السجدة آية من آيات سيدنا موسى –عليه السلام-. ويستمر في البيتين الآخرين في عرض معجزات النبي –عليه السلام- من بينها معجزته التي تدور في فلك النعيم والبؤس في آن واحد، حيث جعل الماء ينبجس من صخر مليكه، وعلى العكس أيبس بحر خصمه. وهذه المعجزة العظيمة قد بهرتْ وأدهشتْ أناساً كثر، وأسلوب الشاعر ولغته تؤكد ذلك عن طريق "كم" الخبرية التكثيرية.

وتمتد ثقافة الأرَّجاني من المصادر الدينية إلى المصادر الأدبية والتاريخية، فهو يمتلك بهما ثقافة عالية لا تقل أهمية عن ثقافته الدينية، ويتجلى هذا في نصوصه الشعرية، المتعددة بآفاقها. يقول في مدح الصفي المُستوفي[1]:

فقلتُ وإصبَعي في فيَّ تَدْمَى لقد عاشَ السّخاءُ الحاتِميّ

في قول الشاعر "السخاء الحاتمي" إشارة صريحة إلى حاتم الطائي المشهور في المصادر العربية التاريخية القديمة بالكرم المعطاء، وما يزال حاتم الطائي إلى أيامنا الحالية يتردد على ألسن العامة بالسخاء الجم، فإذا أردنا أنْ نسم إنساناً بأنَّه كريم نقول له حاتم الطائي، على الأرجح، وهنا، يصف الشاعر كرم ممدوحه بالطائي، لكن الكرم نحا منحى آخر، يتخلله الندم والحسرة من الشاعر على الأيام الغابرة، التي لم يعشها في ظلال كرم الطائي، وها هو الآن يعض إصبعه كناية عن الندم الشديد، بضياع الكرم من بين يديه هباءً، لكنه الآن، استفاق من غفلته، وإنْ كانتْ الإفاقة

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٥٦٦.

متأخرة، أي بعد أنْ عضَّ اصبعه ندماً على الأيام الغابرة، حتى نزف الدم، مما يدل على الندم الشديد.

يشير الشاعر في حاتم الطائي إلى الممدوح- الصفي المستوفي. وقد لجأ إلى استخدام صورة استعارية طرفها الآخر- الطائي، الأكثر شهرة في السخاء بين الناس، ليصف بها ممدوحه الحالي، فموضوع الاستعارة عالم الإنسان- الممدوح، ومصدرها من عالم الإنسان أيضاً، لكنه مستمد من الأدب العربي القديم وتاريخه الذي وصل إلينا مع الأيام.

وتظهر صورة حاتم في موضع آخر من شعر الأرَّجاني، بالإضافة إلى سرد صفات أشخاص آخرين مشهورين في التاريخ الأدبي القديم. يقول في مدح ابن غانم[1]:

له يدُ واهـــــبٍ ومقــــــالُ وافٍ   وَقَلْبُ مُشيَّعٍ وفَعالُ حــــــازم

ومنطقُ خالدٍ ودهاءُ عَمْروٍ   ونجدةُ عامرٍ وسَخاءُ حاتِم

يصف الشاعر في البيتين السابقين ممدوحه بمجموعة من السمات المتتالية، ولكل صفة في البيت الأول ما يقابلها أو ينبثق عنها في البيت الثاني، وقد ارتكز البيت الأول على الصفات، والبيت الثاني على صفات مستندة من شخصيات تاريخية لها شأن عظيم في النفوس، لعظم أفعالها النبيلة. والتقابل بين البيتين يتجلى على النحو الآتي:

يد واهب============ سخاء حاتم

مقال واف=========== منطق خالد

قلب مشيع========== دهاء عمرو

فعال حازم========== نجدة عامر

[1] . المصدر السابق. ٣/ ١٢٩٩. (المشيع: البطل الشجاع).

وقد أخرَّ الشاعر "سخاء حاتم" إلى نهاية البيت الشعري للحفاظ على وحدة الروي- الميم.

نلحظ ثمة أربع صفات، وأربعة شخصيات تاريخية سواء أكانتْ جاهلية أم إسلامية. ولا بدَّ من الإشارة إلى بعض المصادر التاريخية التي أشادتْ بميزاتهم المشار إليها في شعر الأرَّجاني، من باب التأكيد على ثقافته التاريخية بالعصور السابقة له وبشخصياتها، فكل كلمة أو صفة لا تأتي بشكل عفوي، بل لها مكانها وأهميتها المناسبة في رؤيته وتجربته الشعرية، فمن قولهم عن منطق خالد وهو خالد بن صفوان، ما ذكره العسكري. يقول: "وكان شبيب بن شبة يقول: لم أر متكلما قطّ أذكر لما عقد عليه كلامه، ولا أحفظ لما سلف من نطقه من خالد بن صفوان، يشبع المعقود بالمعانى التى يصعب الخروج منها إلى غيرها، ثم يأتى بالمحلول واضحاً، بيناً مشروحاً منوراً"[١]، أما عمرو وهو عمرو بن العاص فقد ارتبط اسمه بالدهاء[٢]، أما عامر فهو عامر بن الطفيل بن مالك بن كلاب من شعراء الجاهلية وفرسانها، أدرك الإسلام، ولم يوفق إليه[٣]، أما حاتم فشهرته ذاعتْ في الآفاق أكثر ممن سبقه من شخصيات، وما يزال صيته موجوداً إلى يومنا الحاضر.

إذن، وظف الشاعر صورته الشعرية على عدد من الشخصيات التاريخية المشهورة بخصال معينة، فخالد بن صفوان عرف بالمنطق والبلاغة والبيان، وعمرو بن العاص بالدهاء، وعامر بن الطفيل بالنجدة ولا سيما أنَّه تولى رئاسة قومه، وحاتم الطائي بالجود، فمصدر الصور السابقة من عالم الإنسان المستمد من التاريخ القديم، وموضوعها كذلك من عالم الإنسان- الممدوح الحالي للشاعر. وقد استندتْ الصورة الشعرية على التشبيه البليغ الذي حذف منه أداة التشبيه، والمشبه به موجود في ضمير الغائب "له"، الذي يعود على الممدوح.

---

[1] . العسكري، أبو الهلال: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة. ص٥٠١.

[2] . العاملي، محمد: الكشكول، تحقيق محمد النمري. دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٨، ١/ ٢٥٠.

[3] . الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق وداد القاضي. فرانز شتايتر، فيسبادن [ألمانيا]، ١٩٨٢، ص٥٧٨.

إنَّ توظيف بعض الأحداث التاريخية في شعر الأرَّجاني لا يأتي محض الصدفة، فكل حدث تاريخي له موقعه المناسب في شعره، وقد جاء لتحقيق غاية في عيني الشاعر، فارتأى إلى الماضي واقتنص منه حدثاً ما يسانده في إيصال فكرته بأسلوب أكثر شاعرية من الأسلوب المباشر. ومثال ذلك قوله في مدح قاضي القضاة بخوزستان[1]:

ولا عَيْبَ أنّــــي من جنابِــــكَ راحــــلٌ إلى جــــانبٍ لي فيه تُرعَى أواصر

فقد خِفْتُ حتّى خِفْتُ أنْ ستقولُ لي وأنت على ما شئْتَ لو شئتَ قادر

كما قال زَيْدُ الخيــــلِ يومَ حفيظــــةٍ غــــدا وهْو فيــــه للحُطَيئــــةِ آسر

أقولُ لعَبْدَيْ جَرْوَلٍ إذْ أسَرْتُــــه أَثِبْني ولا يَغْرُرْكَ أنّك شــــاعر

فقال ألا لا مالَ عندي وإنّمــــا ثَوابي ثناءٌ في البسيطةِ ســــائر

فأَطلَقَ عن قَيْنَيهِ قَيْدَيهِ مُسرعاً وعاد إلى أصحابه وهْو شــــاكر

يعرض الشاعر قصة أسر زيد الخيل للحطيئة، وملخص القصة على النحو الآتي: "تجهز بنو عامر "لغزو طيءٍ، ورأسوا عليهم علقمة بن علاثة، فخرجوا ومعهم الحطيئة وكعب بن زهير، فبعث عامر بن الطفيل الى زيد الخيل دسيساً ينذره، فجمع زيدٌ قومه ولقيهم بالمضيق، فهزمهم، وأسر الحطيئة وكعب بن زهير وقوماً منهم، فحبسهم، فلما طال عليهم الأسر قالوا: يا زيد فادنا، قال: الأمر الى عامر بن الطفيل، فأبوا ذلك عليه، فوهب الأسرى لعامر إلاّ الحطيئة وكعب بن زهير، فأما كعب بن زهير فأعطاه فرسه الكميت وأطلقه، وأما الحطيئة فشكا إليه الحاجة فمنَّ عليه وأطلقه، وقال زيدٌ:

أَقُولُ لِعَبْدِي جَرْوَلٍ إذا أَسَرْتُهُ: أَثِبْني وَلاَ يَغْرُرْكَ أَنَّكَ شَاعِرُ

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٦٩٤.

..فرضي عنه زيدٌ ومن عليه لما قال هذا فيه، وعدَّ ذلك ثواباً من الحطيئة وقبله، فلما رجع الحطيئة إلى قومه قام فيهم حامداً لزيد الخيل شاكراً لنعمته."[١]

نسج الشاعر الحادثة السابقة شعراً. وقد جاءت في إطار مهم لتحقيق فكرة في خلده، فهو في دائرة الحزم على الرحيل، بغض النظر ما إذا كان الرحيل حقيقياً، أو نوعاً من بعث الرأفة في قلب الممدوح لتحقيق متطلباته ورغباته، فينفي عن نفسه العيب في الرحيل إلى مكان آخر، مكان يبتعد فيه عن جنبات ممدوحه الحالي، إلى مكان يرعى أواصر المحبة والمودة بين المحبين، ويلبي نجدة المستغيث ويقبل عثراته ويقومها إنْ احتاج الأمر لذلك.

إنَّ الشاعر في موقف متزعزع- بين المدح، والقلق من أجل الحصول على عطف الممدوح وعطاياه، وفي ظل هذه الأجواء المضطربة، يخوض في التاريخ الأدبي القديم، ليصطاد منها حدثاً تاريخياً يتلاءم ومسيرته الحالية، وهو حادثة أسر زيد الخيل للحطيئة، وهذه الحادثة يتداخلها خوف الشاعر من الممدوح وردة فعله تجاهه، فقد أعرب عن خوفه من ناحيته، وهو المدرك أنَّ القادر على تطبيق أقواله، فالممدوح صاحب السلطة والقوة لا الشاعر.

ويغوص الشاعر في المعنى السابق أكثر في ضوء الحادثة التاريخية السابقة، مستخدماً أسلوب التشبيه، فالمشبه الشاعر والممدوح وما بينهما من تقلقل وخوف الأول من صاحب السلطة، والمشبه به زيد الخيل والحطيئة، وصاحب النفوذ، هنا، زيد الخيل لا الحطيئة، وأداة التشبيه مصرح عنها وهي الكاف في "كما"، فالشاعر يعبر عن مشاعره ازاء ممدوحه بحادثة تاريخية تحمل مغزى يتوافق مع نفسيته الحالية.

[1] . منقذ، أسامة: لباب الآداب، تحقيق أحمد شاكر. مكتبة السنة، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٢٠.

ونستشف من موقف زيد من الحطيئة ما ترمي إليه نفسية الشاعر، فهو وإنْ بدا لنا بثوب التهديد من خلال العزم على الرحيل إلى مكان آخر، يجد فيه ضالته المفقودة منه، إلا إنَّه يتمنى أنْ تكون ضالته عند ممدوحه الحالي، بأنْ يكرمه ويغدق عليه العطايا، كما أكرم زيد الخيل الحطيئة وعفا عنه، بالرغم من أنَّ الآخر لا مال بين يديه ليدفعه فدية عن نفسه، لكن زيد اكتفى منه بشعره الجميل الذي حمل الثناء والمودة للطرف المقابل، فنال العفو والشكر. والشاعر في هذا المقام ينتظر كرم الممدوح بعد أنْ انتهى من قصيدته المدحية، ولتوضيح الفكرة السابقة لا بد من الإشارة إلى أنَّ الأبيات السابقة جاءت تقريباً في نهايات القصيدة، أي بعد الانتهاء من المدح، وقد عاد مرة أخرى في الأبيات الأخيرة من القصيدة السابقة لتوطيد مدحه وثنائه لممدوحه قاضي القضاة بخوزستان.

وثمة أمثال عربية مشهورة في التاريخ العربي نص عليها الأرَّجاني في شعره، أو استخدم حادثة منها. ومثال ذلك قوله في مدح ربيب الدولة بن الوزير أبي شجاع[1]:

لو كان خَيّم غيرُ سلطانِ الهَوى في جُنْدِه بفِناء جَفْني المُودَعِ

لرأيتَ طَرْفيَ وهْو مـــــانعُ أدْمـــــعٍ مثْلَ السّموأَلِ وهْو مانعُ أَدْرُعِ

يلجأ الشاعر إلى التشبيه التمثيلي في التعبير عن آهات العشق ولوعات الفراق من سلطان الهوى الذي ملك عليه قلبه، وقيده بأغلال الهوى. ويستمد مصدر صورته من الأمثال العربية القديمة، وبالأخص من جزء من قصة المثل العربي "أوفى من السموأل"، والقصة كما وردت في المصادر التاريخية على النحو الآتي: "هو السموأل بن حيان بن عادياء اليهودي. وكان من وفائه أن امرأ القيس لما أراد الخروج إلى قيصر استودع السموأل دروعاً وأحيحة بن الجلاح أيضاً

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ٨٩٥.

دروعاً. فلما مات امرؤ القيس غزاه ملك من ملوك الشام، فتحرز منه السموأل، فأخذ الملك ابناً له وكان خارجاً من الحصن، فصاح الملك بالسموأل، فأشرف عليه فقال: هذا ابنك في يدي وقد علمت أن امرأ القيس بن عمي ومن عشيرتي، وأنا أحق بميراثه، فإن دفعت إلي الدروع، وإلا ذبحت ابنك. فقال: أجلني، فأجله. فجمع أهل بيته ونساءه فشاورهم، فكل أشار عليه أن يدفع الدروع ويستنقذ ابنه. فلما أصبح أشرف عليه وقال: ليس إلى دفع الدروع سبيل؛ فاصنع ما أنت صانع. فذبح الملك ابنه وهو مشرف ينظر إليه، ثم انصرف الملك بالخيبة فوافى السموأل بالدروع الموسم فدفعها إلى ورثة امرئ القيس"[1].

ويلتفتْ الشاعر إلى جزئية منع السموأل من تسليم الأدرع إلى ملك الشام، ويوظفها في نصه السابق توظيفاً مغايراً، مع الحفاظ على وجه المشابهة، الذي سيق المثل من أجله، وهو المنع. والمنع من ناحية الشاعر يندرج تحت إطار معنوي، ألا وهو الهوى والعشق، فيتمنى لو أنَّ جفنه قد ودع غير سلطان الهوى، لأنَّ هذا السلطان ملك فؤاده ومشاعره، ولا يستطيع مفارقته أو وداعه، لكن الأوان قد حان للوداع والبين، ولم يستطع منع أدمعه من الهملان، لكنه لو ودع أناساً آخرين خلا الحبيبة فإنّه سيمنع عينيه من البكاء، كما منع السموأل الدروع عن ملك الشام.

ثانياً: الطبيعة

تعد الطبيعة على اختلاف عناصرها من العناصر المهمة في تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأرَّجاني، ولا غرابة في ذلك، فالطبيعة بمناظرها الخلابة المتعددة مهوى عينيه اللتين تتوقان إلى الجمال أنى كان، فكيف إذا كان هذا الجمال مما يعيش بين أحضانه، ويتمتع به صباح

[1] . الميداني، أبو الفضل أحمد: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت، ٢/ ٣٧٤.

مساء بل كل برهة من حياته، وكيف إذا كان هو الملاذ الوحيد الذي يهرب إليه من هموم الدنيا، ويبوح إليه بما في دخيلته من آهات وأحزان. إنَّ الطبيعة أم رؤوم ترعى أبناءها في الفرح والحزن، في السعة والضيق، أي في جميع متناقضات حياته.

والاهتمام في الطبيعة مصدر مهم في العملية الإبداعية، عند الشعراء على مرّ العصور والأزمان، فلا نجد من دواوين الشعر الغزيرة ديواناً عند أي شاعر يخلو من تصوير معلم من معالم الطبيعة، سواء أكان موضوعاً رئيسياً أم مصدراً في تشكيل صورة ما. هذا من جانب ومن جانب آخر، تكاد تكون صور الطبيعة متشابهة عند جميع الشعراء، فإذا أراد أنْ يصور كرم الممدوح استعان بالمطر والأنواء.. للدلالة على ذلك. وإذا أراد تصوير الثبات والعزيمة مثلاً استعان بالجبل أو الطود... فالأدوات الشعرية تكاد تكون هي هي، لكن الفرق يكمن في النظم والصياغة، لأنَّ حسنهما وجودة إتقانهما يميزان الشاعر المبدع عن غيره.

ومن الصور الطبيعية المشهورة في شعر الأرَّجاني النجوم والأنواء. يقول في مدح قاضي القضاة أبا سعيد الهَروِيّ[1]:

تَخالُ عيونُ النّاظرِينَ إليْهما　　　شهابَيْنِ كُلٌّ كالحريقِ المُضَرَّم

وليسا سوى السَّعدَينِ أمّا فِناءهُ　　　مَشوقَينِ لمّا كان خيْرَ مُيمَّم

تأتي الصورة السابقة في غمار وصف مركب الوزير، وفي خلفه زوجان من الرماح. والشاعر يتوقف عند وصف الرمحين، ومن يحدق فيهما، فعيون الناظرين إليهما كأنَّهنَّ شهابان- كوكبان أو شعلتان من نار ساطعة، وهذان الكوكبان أو الشعلتان يتوقدن اشتعالاً، فهنا يركز في صورته على ما يثير الخوف في النفوس، الممثل في النار المضرمة، لكن هذه الصورة لا تغدو

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٠٥.

إلا تخيلاً، إذ هما في الواقع ليسا شهابين أو شعلتين إنما سعدان مبشران بالخير وبالحياة، ومقصدهما نحو الوزير.

تأخذ الصورة الشعرية في البيتين السابقين بعدين، بعداً إيجابياً والآخر سلبياً، يتمثل الأول بالسَّعدين، والسعد نقيض النحس، والآخر فيما يثيره الرمحان من خوف من نفوس الناظرين إليهما، لأنَّ اتقادهما واشتعالهما يشيان بالخوف والرهبة من الموكب ومَنْ فيه، لكن هذه النظرة نظرة تخيلية لا تتصل بالواقع، فالواقع يحمل بشارات الخير والفرح المحمل في هذا الموكب.

استند الشاعر في التعبير عن صورته الشعرية، إلى مصدرين من مصادر الطبيعة، وهذان المصدران مختلفان لكنهما يحملان الخير، فالشهابان- خير، والسعدان- خير. وكلا المصدرين مما لا يستطيع الإنسان إحساسه باللمس، إنَّما بالرؤية البصرية فقط، وبمعنى آخر رسم الشاعر صورته الشعرية من العالم العلوي.

واقتران الممدوح بالصور العلوية على اختلاف أنواعها من الميزات البارزة عند الشعراء عامة، وفي شعر الأرَّجاني بشكل خاص. يقول في مدح الوزير شمس الملك عثمان بن نظام الملك:

تَرى بكَفَّيْهِ ومِن وجْهِهِ بَدْرَ سماءٍ بين بَحرَي سَماح

يصور في البيت السابق الكرم بالإضافة إلى جمال طلعة ممدوحه، فطلعته في إشراقها وعلوها على غيرها من الناس الآخرين، بدر وسط السماء المظلمة، تنير بضوئها ظلمة الليل الحالك، فينجلي الوجه البدري على غيره من الوجوه الأخر. ويضاف إلى جماله ونظارته سمة أخرى عظيمة عند الإنسان العربي ألا وهي الكرم. وهذا الكرم لا تأتي صورته هكذا إنَّما يقترن

بالبحر، وعلى الأخص إنَّ كفي الممدوح بحران في الجود والسماحة، والكف كناية عن الكرم، والبحر كناية عن الكرم أيضاً. وقد اعتدنا عند أغلب الشعراء أنْ يصف كف واحدة للممدوح بالبحر، والكف الأخرى تقترن بالبطش والقوة على أعداء الممدوح لا أحبائه، لكنه هنا أحاط بممدوحه الجود والسماحة في كلا الكفين، فهما مغدقتان بالعطايا وبالخير دائماً كالبحر الذي لا ينضب، كالبحر المليء بالجواهر وبالخيرات الكثيرة.

إنَّ الشاعر لا يكتفي بصورة شعرية واحدة في البيت الشعري الواحد، بل يكثف في بعض الأحيان أكثر من صورة مصدر، فالصورة السابقة تنتمي إلى باب الكناية والاستعارة التصريحية التي صرح بها بالمشبه به- البحر وبدر السماء، فللصورة الإنسانية مصدران طبيعيان، أحدهما من العالم العلوي- بدر السماء، والآخر من العالم الأرضي- البحر وما يحيط به من أسرار دفينة، وخيرات كثيرة متغلغلة في باطنه.

ويلازم كرم الممدوح صورة شعرية أخرى في البيت الشعري ذاته. يقول في مدح قاضي القضاة أبا سعيد الهَروِيّ[1]:

فبُوركتَ من طَودٍ على الدِّينِ ظِلُّه وبَحرٍ منَ الإفضالِ والفَضْلِ مُفْعَمِ

لقد ذكرت سابقاً أنَّ الصور الشعرية تكاد تكون متقاربة عند معظم الشعراء، إنْ لم يكن الشعراء جميعهم، فالميزة التي تميز شاعر عن شاعر آخر هي طريقة النظم والسبك، فها هو الآن، يعيد صورة كرم الممدوح مع البحر، بإضافة صورة أخرى تدل على الثبات والقوة، فهو طود عظيم يعتصم به الدين، ويستظل بظله من أولئك النفر المعادين له، الذين يحاولون النيل منه،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٠٦.

كلما سنحتْ لهم الفرصة بذلك. ويتبع حماية الممدوح للدين كرمه الذي يغدو بحراً من الفضل والعطايا للمتعطشين إليها.

استقى الشاعر الصورة السابقة من مصدرين من العالم الطبيعي الأرضي، أحدها الجبل وما يدل عليه من الثبات والقوة، إذ إنَّه لا يتزعزع من مكانه؛ والآخر البحر ذو الخيرات الجمة.

ومن المصادر الشعرية الأخرى المتعلقة بجود الممدوح الأنواء. يقول في المدح[١]:

نَوْءُ ندىً يُستمطَرُ الوَفدُ به   ففي يدَيْهِ أبداً عَشْرُ سُحُب

لقد ارتبطتْ الأنواء عند بعض العرب بالمطر، وما ينجم عنه من إعادة الحياة إلى الأرض بعد الجدب والقحل، فـ"كان ابنُ الأَعرابيّ يقول: لا يكون نَوْءٌ حتَّى يكون معه مَطَـرٌ، وإلاَّ فـلا نَوْءَ. قال أَبو مَنصور: أَوَّل المطرِ الوَسْمِيُّ، وأَنْواؤُه العَرْقُوَتانِ المُؤَخَّرَتانِ."[٢] والنوء في قول الشاعر السابق الذكر جاء في خضم المطر والاستمطار، لكن المطر، هنا، ليس مطراً إلهياً ينـزل من السماء رحمة بالعباد،إنَّما مطر من صوب الممدوح- كناية عن الكرم والجود. والعربي قديماً كان يعنى بالغيث للهروب من الجدب. يقول الجاحظ: "ولحاجته _يعني العربـي_ إلـى الغيـث، وفراره من الجدب، وضنه بالحياة اضطرته الحاجة إلى تعرف شأن الغيث، ولأنه في كـل حـال يرى السماء وما يجري فيها من كوكب، ويرى التعاقب بينها، والنجوم الثوابت فيها، وما يـسير منها مجتمعا، وما يسير منها فاردا، وما يكون منها راجعاً مستقيماً".[٣]

إذن، صورة المطر ملاصقة لكرم الممدوح، وهي من الصور المتكـررة عنـد معظـم الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، ففي العصر الجاهلي "يأتي وصف المطر.. ليعبر عن

---

[1] . المصدر السابق. ١/ ١٥٨.
[2] . الزبيدي، محمد: تاج العروس في جواهر القاموس. ١/ ٤٧٣.
[3] . الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩، ٦/ ٣٠.

حاجات الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكون تعبيراً جماعياً عن الرغبة في الطهــر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة تكون مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي، وهي ليست وليدة العلم والإرادة الواعية؛ إنَّما هي وليدة الحدس الجماعي، والشعور القومي، والخيال البدوي القبلي، لذلك كان الموقف العاطفي العام في وصف المطر متوافقاً عند الشعراء الجــاهليين؛ فالمعــاني، والصور، والتركيب، والمشاهد، والتعابير، والصيغ، والتشبيهات، والاستعارات، والأحــداث لهــا حدود وأبعاد لا يكادون يتجاوزونها."[1]

وفي هذا البيت يتطلع الأرَّجاني إلى الارتواء من سماء الممدوح الغدقة بعطاياها الكثيرة. ويكثف من صور الحياة في "نوء، وندى، ويستمطر، وعشر سحب"، والسحب مصاحبة للمطر، وهذه السحب ليستْ سحباً معنوية علوية، لا يستطيع المرء لمسها، إنَّما سحب مادية ملموسة تتشكل في نظر الشاعر على هيئة شكل ملموس يوضع بين يدي الممدوح، وهي ليستْ سحابة واحدة بل عشر سحب كناية عن جوده الغزير.

ومن الصور الشعرية الجديدة عند الشاعر –على ما أعلم– أنْ يفخر بجمال وجودة سبك قصيدته. يقول في مدح تاج الدين أبي طالب الحسن الكافي[2]:

من الكَلِمِ الغُرِّ اللَّواتي كأنّها　　　رياضٌ لعَيْنِ النّاظرِ المُتفَرِّجِ

يفخر الشاعر بحسن تناسق أبياته الشعرية في قصيدة المدح، وانتظام دقاتها الموسيقية، عن طريق مقاربتها بجمال الطبيعة الخلاب، فهي رياض من رياض الحسن والبهاء، ريــاض يقــف الناظر مندهشاً منبهراً أمام روعتها الغناء، فهو يغالي في الإعلاء من تصوير بهجــة قــصيدته،

[1]. أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمار، عمان، ودار الجيل، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٩.
[2]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٨٣.

باستخدام جمع التكسير في الصورة التشبيهية الطبيعية "رياض"، بالإضافة إلى تلوين قصيدته باللون الأبيض- الغر دلالة على صفاء ونقاء قصيدته من العيوب والأخطاء، فاللون إذا دخل في اللغة الشعرية فإنَّه، في الأغلب، يحمل دلالة ما "وذلك من خلال إدراكنا أنَّ استخدام الألوان إنَّما هو بدائل حسية عن عناصر حسية أيضاً، كما ندرك أنَّ الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها؛ إذ تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب، أما في اللحظة الثانية فإنَّ اللون نفسه يتحول إلى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية."[1]

ثالثاً: الحيوان أو الطير

إنَّ البيئة المحيطة بالشاعر من المرتكزات الأساسية في الرؤية الشاعرية لتشكيل الصورة الشعرية. ومن العناصر البيئية المهمة التي حظيت باهتمام الأرَّجاني بالحيوان، الذي حظي باهتمام الشعراء على مرِّ العصور، وتكاد تكون معظم الحيوانات متشابهة في ما تدل عليه. يقول في مدح سديد الدولة بن الأنباري[٢]:

وأضعفَ مَرِّيَ مَرُّ الزَّمانِ   وبَدَّلَ وكْري غُراباً بِبُوم

يأتي الغراب والبوم في مشهد شكوى الشاعر من الزمان، وصراعه مع الشيب الذي بدأ يفتك في رأسه، مما أضعف جسده وقدرته على العطاء، فالدهر أو الزمن المعنوي يشخص على هيئة إنسان محسوس يقتل الشاعر، ويوهن من قوته. ولا يتوقف الصراع مع ذاته فقط، بل ينسحب إلى مكان إقامته الواهن، الذي يشبه عش الطائر أو وكره، لكن هذا الوكر لا يحتوي في داخله إلا

[1] . فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٧٩.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣١٤. (مر: القتل).

على الشؤم واليأس، المضمن في الغراب والبوم، فكلا الحيوانين يبعثان الشؤم في نفس العربي منذ أقدم العصور، وقد دلتْ أمثالهم على ذلك، فقيل: "أشأم من غراب البين"[١]، فالغراب مرتبط كذلك بالبين والفراق، أما البوم فبالإضافة إلى صوته المصاحب للشؤم، فقد صاحب الشر عند بعض النقاد. يقول اليوسي: "فإذا وقع بك شر فذلك بوم الشر"[٢]، فالشر والشؤم ملازمان للشاعر أنى كان، بعد غزو الشيب رأسه. إذن، يعتمد الشاعر في رسم صورته الشعرية على البيئة الحيوانية، وينتقي منها طائرين يبعثان الشؤم والبوس في النفوس.

وإذا كان البوم والغراب في البيت السابق يجسدان الرؤية التشاؤمية في ذات الشاعر، فإنَّ هذه الرؤية قد تتغير في موقع آخر. يقول في مدح سديد الدولة الأنباري[٣]:

غزالٌ تراه سائحاً غير أنّه لأشباهِهِ عند التصيُّد ذيب

ينطوي البيت السابق على التناقض بين الرؤية البصرية والفعل، الرؤية التي تشي بالألفة وبالتودد، والفعل الذي يردد الغدر، ذلك الغدر المستتر خلف رمز "الذيب"، فالذئب يضرب به المثل في الغدر، فيقال في وصف شخص ما غدَّار: "أغدر من ذئب."[٤]، أما الألفة فمكنى عنها بالغزال.

ثمة فرق بين الحبيب عندما يكون سارحاً في مرعاه بأمان، وأنْ يتعرض لسهام القناص، ففي المشهد الأول تراه أليفاً ودوداً كأنَّه غزال، وفي المشهد الثاني يكشف عن أنيابه المفترسة التي تغدر بكل من يكن لها الأذى. فقد لجأ في تصوير علاقته بالمحبوبة إلى عالم الحيوان، فالمحبوبة في حال كونها بعيدة عن أعين المعجبين، تكون ودودة تسرح بخيلاء وأمان، أما إذا أطاحتْ أعين

[1] . حمدون، محمد: التذكرة الحمدونية، ج٧. دار صادر، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٤.
[2] . اليوسي، الحسن: زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١، ١/ ١٣٤.
[3] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٦٥.
[4] . الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت، ٢/ ٦٧.

المعجبين بها، فإنَّها تتحول من الألفة إلى الافتراس، لحماية نفسها أولاً وأخيراً. فموضوع الصورة من الحياة الإنسانية- الممدوح، ومصدرها من الحيوان- الغزال والذئب.

وثمة مثال شعري آخر يحمل معنى التضاد، لكن بأسلوب شعري مغاير. يقول في مدح الصفي أبي المحاسن[١]:

تَلقَى أُسودَ الغِيلِ بين عِراصِها   صَرْعَى لأحداقِ الظِباءِ الغِيد

يأتي البيت السابق في خضم لوحة النسيب. ويستند الشاعر في تصوير حال المعشوق والمعشوقة على مصدر البيئة الحيوانية، فيأخذ منها ملك الغابة -الأسد- الذي لا يستطيع أحد مصارعته، أو التغلب عليه إنْ حدث صراع ما. ويقابل الأسد من الناحية الأخرى الظباء التي تتصف بالألفة، وبالدعة، لكن الميزان، هنا، ينقلب رأساً على عقب، فالأسود بقوتها وبجبروتها تقع صرعى أمام الحسان وجمالها ورشاقتها.

ووصف المرأة أو الحبيبة بالظباء مشهور عند معظم الشعراء على مرّ العصور، وبخاصة العصر الجاهلي، فقد اتسمتْ بجمال العيون وبالرشاقة. يقول في مدح سديد الدولة الأنباري[٢]:

ظَبْيٌ من الإنْسِ مَجبولٌ على خُلُقٍ   للوَحشِ فهْو إذا آنْستَه نَفَرا

مُعَقْرَبُ الصُّدغِ يَحكي نُورُ غُرَّتِه   بَدْراً بدا بظلامِ اللّيلِ مُعتَجِرا

يعتمد الشاعر في البيتين السابقين على ثلاث صور استعارية، مصدرها جميعها من العالم الحيواني، ويضاف إلى ذلك صور أخر من عالم الطبيعة، لكن ما يهمنا في هذا المقام المصدر الحيواني، فأولها: ظبي- كناية عن المرأة، والتقارب بينهما في الرشاقة والحيوية والجمال

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٣٨٨. (الغيد:الحسان).

[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٧٧٦. (الصدغ: شعر صدغه ملتو كهيئة العقرب، المعتجر: الذي وضع على رأسه عجرة وهي كالعمامة للنساء).

وبالأخص جمال العيون؛ ثانيها: الوحش- كناية عن القوة والافتراس، وهنا، يتشابه مع الصورة في المثال السابق- الغزال والذئب، وبمعنى آخر: إنَّ هذه المرأة أو الظبي رقيقة في خلقتها وفي تعاملها، لكنها إذا آنسها إنسان آخر محاولاً التقرب منها، فإنَّها تتحول من الأنسة إلى الوحشة والنفور. وثالث الصور الشعرية العقرب. ويتوقف الشاعر عند هيئة العقرب في التوائه، ويقاربها من شعر المرأة وعلى الخصوص منطقة الصدغ.

إذن، جميع الأمثلة الشعرية السابقة ذات موضوع واحد ومصدر واحد، الموضوع: عالم الإنسان، والمصدر: الحيوان. لكن قد يلجأ إلى تصوير الموضوع والمصدر من بيئة الحيوان، ومثال ذلك قوله في مدح سعد الملك[١]:

وخيْلٍ كعِقْبانِ الشُّرَيفِ مُشيحةٍ عليها الكُماةُ الدّارِعون قُعود

يصور الشاعر منظر الخيل- خيل الممدوح في ساحة الوغى لقتال الأعداء، فهذه الخيل في قوتها التي تعد جزءاً من قوة الممدوح، كالطيور الجوارح أو الصقور، ويعلوها الفرسان المقاتلون أصحاب سعد الملك قعوداً.

لقد استخدم الشاعر الصورة التشبيهية للجمع بين طرفي المشبه والمشبه به- الخيل والعقبان، في صفة واحدة أو صفات متعددة، عن طريق أداة التشبيه "ك"، ووجه الشبه بينهما ضمني، وهو القوة المعروفة عند الجوارح، بالإضافة إلى الافتراس، وكذلك سرعتها الشديدة، وهو في هذا الإطار قد أتقن الجمع بين عنصرين متنافرين، يجمعهما بعض الصفات، سواء أكانتْ واقعية أم من خيال الشاعر.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٧٥. (العقبان: الجوارح والصقور، الشريف: اسم جبل شديد الارتفاع، مشيحة: مائلة، الكماة: المقاتلون المسلحون، الدارعون: مرتدوا الدروع).

ثانياً: الصورة الشعرية: الدراسة التطبيقية

أولاً: صورة المرأة

تغيرتْ العادات والتقاليد الاجتماعية مع ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية، ولم يعد بالإمكان تناول الشعراء للمرأة في الشعر على طريقة الشعراء الجاهليين، وبالأخص الإغراق في وصف ملامح جسدها، ولا أنفي ذلك عن كل العصور التالية للعصر الجاهلي، فلكل قاعدة شواذ، ولكل شاعر نظرة وظروف معينة قد تفرض عليه الالتزام أو كسر القيود والانفلات منها، فالبيئة والأسرة لهما الدور الفاعل في ذلك.

والأرَّجاني من الشعراء الذين تناولوا المرأة في شعرهم، وتعددتْ أسماء النساء في ديوانه لتصل إلى ست عشرة امرأة، بالإضافة إلى استخدام أميمة على صيغة النداء المرخم- أميم، وكذلك تصغير سلمى إلى سليمى للتحبب مثلاً. والجدول الآتي يمثل إحصائية لعدد النساء والتكرار فيها:

الرقم	اسم المرأة	أرقام الصفحات	عدد التكرار
١.	ليلى	١٨٣، ٣٣٣، ٣٣٥، ٤٢٣، ٨٣٣، ٨٨١، ١٢٧٩، ١٣٠٣، ١٣٩٦، ١٤١٨، ١٤٤٢	١١
٢.	سلمى	١٨٤، ٤١٢، ٧٤٦، ٨٨٦، ٨٩٦، ٩٧٥، ١٢١٩، ١٣٠٠، ١٣٠١	٩
٣.	العامرية	٢١١، ٢٦١، ٢٧٣، ٥٠١، ٨٥٣،	٧

		١٤٠٣، ١٥٦٣	
.٤	أميم	٤٩، ١٣٧، ١٧٣، ٨٤٠، ٨٨٧، ١١١٧	٦
.٥	أميمة	٢٢٨، ٦٧٤، ١٠٥٩، ١٤٠٣	٤
.٦	أسماء	٢٣٨، ٤٧٨، ١٠٨٠، ١٢٨٨	٤
.٧	سليمى	٧٤٦، ٧٥٩، ١٠١١، ١٤٢٠	٤
.٨	سعاد	٤٣٧، ٥١٠، ٥٤٩	٣
.٩	سُعْدى	٣٣٢، ٤٢١، ٤٣٥	٣
.١٠	هلالية	٣٣٣، ٤٧٨، ١٣٩٧	٣
.١١	ظمياء	١٦، ٨٧	٢
.١٢	نُعْم	٣٣٢، ١٣٢٢	٢
.١٣	نوار	٢١١، ٥٨٠	٢
.١٤	تكتم	١٣٠١	١
.١٥	جمْل	٥٤٩	١
.١٦	الرباب	١٤٠	١
.١٧	أم عمرو	١٤٢٠	١
.١٨	لبنى	٤٣٥	١

نلحظ في ضوء الجدول السابق أنَّ النساء الأكثر تكراراً في شعره، هنَّ النساء الأكثر تكراراً عند معظم الشعراء السابقين له، في الأغلب"، وهذا سيتضح لاحقاً –في النص الأدبي نفسه–، من خلال التتبع الدقيق لبعض المواضع التي عرَّج فيها على ذكر المرأة، مع دمجها بالموضوع العام للقصيدة.

وثمة قصائد قد عرضتْ لأكثر من امرأة في آنٍ واحد– في القصيدة نفسها، ومثال ذلك قول الشاعر في مدح الوزير شمس الملك عثمان بن نظام الملك[1]:

أأجفانُ بِيضٍ هُنّ أم بِيضُ أجفانِ   فَواتِكُ لا تُبقي على الدَّنِفِ العاني

صَوارمُ عشّاقٍ يُقتِلْنَ ذا الهوَى   ومن دونها أيضاً صوارمُ فُرسان

مرَرْنَ بنَعْمانٍ فما زلتُ واجِداً   إلى الحول نشْرَ المسْك من بطنِ نَعمان

..

يبدأ الشاعر جزء النسيب في قصيدة المدح بالحيرة والتساؤل، فلا يعرف ما إذا كانتْ أجفان النساء البيض ذوات العيون الجميلة، هي التي قتلته، أم بيض أجفان– السيوف البيضاء في أغمادها–، وهذه الحيرة التي تلف عالمه في بداية الدخول إلى عالم المرأة، وبالأخص العيون وما ترمز إليه من خبايا وأسرار دفينة، لكن العيون هنا عيون فاتكة تقتل الأسير المقيد بأغلال الحب والهوى، فتزيده مرضاً فوق سقمه.

إنَّ الحيرة تأخذ جانبين: جانب المرأة، وجانب إثبات قوة الذات في ساحة الحرب، فقد تعرض الشاعر لطعنات كثيرة من أجفان السيوف البيضاء، ولكلا الجانبين موقعه في المضمون

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤١٧. (أجفان بيض: عيون النساء، بيض أجفان: السيوف البيض في أجفانها، الدنف: المريض بالعشق، العاني: الأسير، فواتك: قواتل، نعمان: اسم موضع، البطن: بطن الوادي، النشر: الريح الطيبة).

العام للقصيدة. ويؤكد الشاعر الفكرة ذاتها في البيت الثاني، لكن بأسلوب آخر يحسن فيه التخلص من الطعنات وإثبات فروسيته، ليؤكد جانباً آخر ألا وهو أنَّ المرأة بعينيها سيف قاتل تصرع العاشق، وهناك سيف آخر يقتل الفرسان الأقوياء.

وما يهم الشاعر، هنا، سيوف النساء- عيونهنَّ القواتل-، وبالرغم من أنَّه يدرك أنهنَّ قتلنه بالحب وبالهوى، إلا إنَّه ما يزال يتعلق بهنَّ، ويتوق إلى مرورهنَّ بنعمان، لينشرن رائحة المسك في بطن المكان، وهذا الشوق والحزن في آن واحد استمر حولاً كاملاً.

ونستشف من هذا القول أنَّ النساء الصوارع لا يرتبطن بعلاقة مباشرة مع الشاعر، وهو، في الأغلب، لا يعرفهنَّ لا من قريب ولا من بعيد، فكل ما تحدث به عن الهوى والهيام خيالاً من لبنات الفؤاد، ولا يمت إلى الواقع بأي صلة، لكنه يمت إلى التقليد الشعري المتبع عند معظم الشعراء، فالشعراء يقلدون مَنْ سبقهم في بعض الأحيان، والأرَّجاني، هنا، سار في لوحة النسيب على نهج مَنْ سبقه، ويجدر بي أنْ أطرح سؤالاً مهماً، وهو إذا كانتْ المرأة في لوحة النسيب ذات صلة حقيقية فلماذا لم يفرد لها قصيدة خاصة، فمعظم الشعراء يرتبط النسيب عندهم بالمدح، ومن هنا فالنسيب جزء من المدح لا العكس.

تبقى المرأة أو النساء في الأبيات التسعة الأول المجتزأ منها بعض الأبيات غائبة، غير مخصصة بامرأة ما، وفي البيت التاسع منها يفاجئنا بهذه الصورة التشبيهية الموحية بأمور غائبة عن مفهوم النص الظاهري. يقول[١]:

فقد أصبحَتْ تلك العُهودُ دوارساً   كما دَرَستْ في الدّهرِ أرجاءُ أرْجان

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤١٨. (دوارس: باليات، أرجان: بلدة قديمة من إقليم فارس نسب إليها الأرجاني).

يقرر الشاعر أنَّ الذكريات التي ربطته بالنساء قد أصبحتْ دوارسَ باليات، وهذه الصورة ليست غريبة في شعر الأرَّجاني، أي أنَّها مستمدة من الشعراء السابقين له، لكن اللافت للانتباه هو الصورة المقابلة للبيت- الصورة التشبيهية، وما تحمله في داخلها من معنى خفي يقصده الشاعر، فأرجانْ بلده قد درستْ آثارها، وانمحت معالمها مثل أطلال المحبوبات. والشاعر لم يقف عند ذلك بل استخدم أسلوب الشمول والعموم، فأرجاء أرْجان كلها قد عمها الخراب فغدتْ أطلالاً لا نبض للحياة فيها. ويسقط سبب الخراب على الدهر، فالدهر هو دائماً يمارس الفعل السلبي على الإنسان.

تظهر اسم أول امرأة بشكل صريح في البيت العاشر. يقول[1]:

ولم يَبْقَ من لَيْلَى الغداةَ لناظري ... سوى طَلَلٍ إن زُرْتُه هاجَ أشجاني

فسَقْياً لوادي الدَّوْمِ مَعْهدِ جيـــــرةٍ ... وإنْ ظَلَّ قَفْراً غيرَ مَوقفِ رُكْبــــان

وقفتُ بها صُبْحاً أُناشدُ مَعْشري ... وأُنشــــدُ أشعــــاري وأَنشُـــدُ غِزْلاني

ولمّا تَوسَّمْتُ المنـــــازلَ شـــــاقَنــــي ... تَذكُّـــرُ أيــــامٍ عَهــــدْتُ وإخْـــوان

مضَتْ ومضَوْا عنّي فقلتُ تأَسُّفاً ... قِفا نَبْكِ من ذكْرَى أُناسٍ وأزْمانِ

..

فليلى هو اسم محبوبة الشاعر، وحديثه عنها اقتصر على الشكوى- شكوى الحرمان من رؤية المحبوبة، فلم تعد تبصر عيناه من ذكراها إلا الطلل وما يلفه من اليأس والقفر، وهذا الطلل لا يبعث في نفسه إلا هيجان الأحزان في قلبه المتعلق بذكراها، لكنها رحلتْ، وتركته وحيداً مع عالم الموت- الطلل.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤١٨. (هاج: أثار، وادي الدوم: موضع بين الموصل والشام).

إنَّ دقات قلب الشاعر لا تستسلم للواقع المرّ، فالأمل ما يزال متغلغلاً في أحشاء قلبه، وما تزال نبضات القلب منتظرة رحمة الإله تنزل على الأرض بالمطر، لتعيد الحياة والحركة إلى المكان المقفر، فيعود الأحبة ليملأوا المكان حركة وحياة، فيدعو لوادي الدَّوْم بالسقيا وبرحمة الإله، فهذا الوادي مقفر بعد أنْ حُمِلَ عنه ساكنوه إلى مكان آخر، لكن الذكرى ومعهد الجيرة المحيطة بذكرياته جعلته لا ينظر إلى المكان نظرة الغريب كأي مكان آخر لا تصله به أي صلة، فالذكريات الجميلة الزاهرة هي التي تهيج الأحزان، والأمل في عودة المكان إلى ما كان عليه.

وينفي الشاعر عن المكان أي عنصر من عناصر الحياة، أي أنَّه مقفر من كل شيء إلا من موقف الركبان– الشاعر ومَنْ معه، وهؤلاء سيمرون عليه مروراً فقط، وهو بهذا يبقى مقفراً خاوياً من الحركة.

ويأتي الأمل بصورة أخرى، في البيت الثالث من الجزء السابق، إذ يحدد الوقت الذي وقف فيه على الأطلال، وهو الصباح، وما يحيط به من بهالات الاستبشار والخير والأمل. وتبدأ علامات الأمل بمناشدة الجماعة الراحلة، فإنشاد الأشعار، وإنشاد الغزلان– النساء جميلات العيون، فالإيقاع المتناغم بين "أناشد معشري"، و"أنشد أشعاري"، و"أنشد غزلاني"، يزيد من حدة تماسك الموسيقى الشعرية، المحملة بآهات الحزن والألم بما آلتْ إليه الديار، والمحملة كذلك بالأمل في عودة الحياة إلى سابق عهدها، فإنشاد المعشر والأشعار والغزلان من علامات الحياة المسلوبة من الديار.

والخير ما يفتأ بين عيني الشاعر المترقب لكل بارقة أمل تلف المكان، والأمل في البيت الرابع "ولما توسمت.." في كلمة "توسمت"، فالتوسم في الشيء يكون خيراً لا شراً، لكن الخير

مستمد من الماضي التليد، حيث الشوق والتذكر إلى الأيام الغابرة، وما يكتنفها من الحرية والحركة والحياة الرغيدة الهنيئة، والتذكر، هنا، توسعتْ دائرته من النساء إلى الأحبة الآخرين.

وقد قرن الشاعر بين "التوسم" والشوق" في آنٍ واحد، فالشوق ينبع من الخير لا العكس. لكن الأمل والخير قد سقط في الهوة والحضيض، فالأمل المتعلق بالإحياء وبالبعث من الموت، قد باء بالفشل، ولم تبق له إلا الأحزان والآهات على الماضي المشرق والدفين، فلقد مضتْ المرأة ومضى أهله وأصحابه عنه، وتركوه وحيداً من غير خلان، وفوهه لم يعد قادراً على النطق إلا بالتأسف وبالحسرة على ما آلت إليه أحواله، ومن هنا، دعا صاحبيه للوقوف برهة من الزمن لإعادة التوازن النفسي إلى عروق قلبه المحروقة من الوجع، ونأي الأحبة عن المكان الذي يمثل للشاعر أياماً وعهوداً مشرقة بالتفاؤل وبالبهجة. ويجد في البكاء- بكاء الراحلين- المتنفس الوحيد له من عذابه وحرقة أعصابه، والبكاء، هنا، بكاء الأناس والأزمان الغابرة.

هناك بعض الملحوظات على لغة الشاعر الشعرية في الأبيات السابقة، منها: أنَّ اسم ليلى حبيبة الشاعر، من الأسماء المتكررة عند معظم الشعراء السابقين له، لذا فهو تقليد متبع لا علاقة له بالواقع الفعلي؛ إنَّ ليلى حبيبته لم تأخذ من حديثه إلا بيتاً واحداً فقط، دار حول الطلل والمحل الذي خلفته في المكان، فهو يركز على الجدب والموت لا الحبيبة؛ إنَّ الخير والدعوة إلى السقيا ارتبط بالمكان لا بالحبيبة، فهو يركز على عودة الحياة إلى الأرض المرتبط بها، والحبيبة جزء من هذا المكان لا المكان بأكمله، لكن اعتدنا عند معظم الشعراء أنْ تلازم الحياة المرأة لا الرجل مثلاً، لأنَّ المرأة مصدر التناسل والتوالد واستمرار الحياة على الأرض؛ إنَّ التوسم وبشارات الأمل اقترنت بعهده بالنساء وبالأصدقاء وبالأقارب في الأغلب، فالشوق للمعشر وللإخوان

وللغزلان..؛ إنَّ التأسف كان لجانبين فقط هما: أناس وأزمان، وكلاهما نكرة لا معرفة، ليدل على أنَّ القفر قد عم الجميع لا فئة معينة. وكلمة الأناس تدل على المذكر والمؤنث. ومن هنا، نستنتج أنَّ التذكر والشوق لم يكن يقصد به المرأة أو الحبيبة على وجه التحديد، إنَّما قصد به، في الأغلب، الزمن البهيج الغابر، والأناس الذين غادروا المكان لأسباب المحل والقفر بما في ذلك المرأة.

وثمة امرأة أخرى في القصيدة ذاتها. يقول[1]:

أَلا أَبْلِغا عنّي على نَأْيِ دارِها   سُلَيْمَى سَلامي وانْظُرا مـــا تُعِيـــدان

بآيةِ ما صادَتْ فؤادي إذا بدَتْ   وفي جيدِها عِقْدٌ وفي الثَّغْرِ عِقْدان

وقد ختَمتْ منّي على كُلِّ ناظرٍ   ومـــا كنتُ للمُستَوْدِعينَ بــــخَـــوّان

..

لقد بدأتْ لوحة المرأة الثانية في مقدمة النسيب، بارتفاع التوتر النفسي عند الشاعر، مع ازدياد في الوجع والآهات، فــ"ألا" الاستفتاحية تبين حرقة أحشائه المعذبة من جراء بعد "سليمى"، وهو اسم مصغر للتحبيب، لكن هذه الآهات المعذبة سينقلها إلى محبوبته على شاكلة أخرى، فإذا وقف الشاعر وصاحباه في بيت سابق "قفا نبك من ذكرى أناس وأزمان"، على طلل ليلى متحسرين على جدبه، فإنّه، هنا، يوصي صاحبيه أنْ يبلغا سلامه إلى سليمى، التي شطتْ منازلها عنه. وتبليغ السلام يكون من خلال المرور بديار الحبيبة الراحلة عنه، وإلقاء السلام عليها، من وجه إلقاء العتاب لا غير، فهي الراحلة، وهي النائية لا هو. ويعبر قول الشاعر في "وانظرا ما تعيدان"، عن خلو الديار– ديار سلمى من ساكنيها، فــ"انظرا" من قائمة تبادل الحواس– انتظرا

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٢٠.

برهة قليلة من الزمن ليتسنى لكما إعادة سماع صدى صوتكما، فكأنه يقرر خلو الديار من معالم الحياة والحركة، فلا يجدي المرور بها شيئاً إلا الذكرى والألم.

ثم يذكر صفة جمالية علامة من علامات صيد الفريسة- المحب، فهي إذا بدت تكون ذات عقد في جيدها ليزيدها جمالاً فوق جمالها، والجمال يتجلى أوجه إذا ابتسمتْ فتريك فكين من الأسنان كأنهما عقدين من اللؤلؤ، وهذه الصورة الاستعارية- اقتران جمال الأسنان البيضاء بعقد لؤلؤ، من الصور المكررة عند الشعراء السابقين له، فلا جدة ولا إبداع في فكرتها، إلا اللهم في طريقة التناول والصياغة، فالأسنان اللامعة البيضاء تشمل جميع أسنان المحبوبة، دلالة على شمولية الجمال والابتسامة، التي تكون السبب في بروزهنّ للعيان، فموضوع الصورة مستمد من عالم الإنسان- الأسنان، ومصدرها من عالم الطبيعة- اللؤلؤ.

وينوه الشاعر في البيت الأخير إلى أنَّ العلاقة بينه وبين سليمى علاقة صادقة، تقوم على رباط العهد، فقد أخذتْ منه عهداً بأنْ لا ينظر إلى غيرها مهما شطتْ المسافات بينهما، وهو ما يزال على ميثاقه الذي قطعه على نفسه، وينفي عن نفسه الخيانة، فهو لم يكن في يوم من الأيام خواناً. إنَّ ما يقصده، في هذا البيت، هو الفخر بذاته من خلال التزامه بالعهد، فهو صادق في تعامله مع الآخرين، ملتزم بعهوده معهم، وقد اختار المرأة أو سليمى ليدل على ذلك، وسليمى هذه رمز متكرر عند الشعراء السابقين، فهي من العادات المتبعة التي استخدمها الأرَّجاني كدائرة ضيقة يبث فيها شكواها من الدهر، الذي أغلق أبواب الأمل أمامه، فلم يعد يرى إلا القفر والمحل والديار الخاوية، فسليمى، هنا، رمز مصغر من رموز الديار المقفرة.

وقد لجأ الشاعر إلى رسم صورة جميلة تدل على حفظ الأمان والعهد، وجاءت الصورة عن طريق الاستعارة وأسلوب النفي أولاً، فهو ينفي بـ"ما" النافية عن ذاته خيانة من استودعه سراً، فالسر، من وجهة نظره، كالأمانة التي يودعها صاحبها عند شخص ما، وهذا الشخص على قدر تحمل المسؤولية، فالسر المعنوي يجسد على هيئة شيء مادي محسوس مستودع عند إنسان آخر، وهذا الإنسان يحافظ عليه ولا يفرط به مهما تعرض للمخاطر.

وتتداخل سليمى مع امرأة أخرى وهي "أم عمرو" فلا نعرف ما إذا كانتْ كنيتها، أو أنَّها امرأة أخرى. يقول[1]:

وقالتْ لدى تَقْبيلِ عَيْني مُحرَّمٌ ... على النّاسِ أَنْ ترنو إلى يومَ تَلَقَاني

فقلتُ أَقلِّي أُمَّ عَمْروٍ وأقْصِري ... فحُبُّكِ يا ذاتَ الوِشـــاحَيْنِ أَفْنـــانـــي

..

فقالتْ كلاكَ اللهُ من مُتَرحِّلٍ ... أَقـــامَ لــــه عندي الغـــرامُ وأَضْنـــاني

يغير الشاعر وجهته في آخر أبيات النسيب في القصيدة، مستخدماً أسلوب الحوار- حوار الشاعر والمرأة سواء أكانت أم عمرو أم سليمى، مما أضفى على النص الشعري الحركة والحيوية، بالإضافة إلى سماع الصوت الآخر- صوت المرأة، مما يؤكد مصداقية القول، فالمرأة عندما تنطق بمشاعرها وبأحاسيسها أفضل من أنْ يسرد الشاعر عنها ما يجول في خاطرها. هذا من جانب ومن جانب آخر، تداخل النص الشعري مع سمة أساسية من عنصر أدبي آخر وهو القصة- تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٢٠. (أم عمرو: كنية المحبوبة، أقصري: كفي، الوشاح: شريط يطوق أعلى البدن).

إنَّ المرأة في هذا الجزء لم تعد صامتة غائبة عن النص الشعري، فها هي تنطق بمشاعرها، لتؤكد فكرة قد تعرض لها الشاعر سابقاً، ألا وهي العهد الموثوق بينهما، لكنْ الوجهة، هنا، قد تغيرتْ، فهو الراحل لا هي، وهو مَنْ سيترك وراءه قلباً معذباً ببعده لا هي. ففي هذا الموقع قد تبادلت الأدوار بين الشاعر والحبيبة، مما يؤكد لنا أنَّ مقدمة النسيب السابقة لم تقصد بحد ذاتها، إنَّما هي عادة جاهلية اتبعها بعض شعراء العصور التالية، ومنهم الأرَّجاني، لكن هذا التقليد لم يأت عفوياً، بل له موقعه المناسب في القصيدة، وهو وصف حاله المعذبة من الذكرى والشوق والتأسف على رحيل المرأة عن الديار بعد تعرضها للقفر.

ويحسن الشاعر التخلص من الشوق والحزن بالأسلوب ذاته- الشكوى، لكن بطريق تبادل الأصوات، فالمرأة، هنا، هي مَنْ تتشكى من بعده عنها لا هو، ففي البيت الأول يرسم لحظة الوداع، والمرأة هي مَنْ تودعه، وتذكره بأنَّ النظر إلى غيرها حرام، لوجود الميثاق بينهم، يقول تعالى: "**وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسؤولا**" **(الإسراء ٣٤)**، فنقض العهد حرام، والنظر إلى غيرها حرام أيضاً. وهنا، يؤكد مرة أخرى أنَّه ملتزم بالميثاق، فليستْ الإبانة عن أسرار غيره من صفاته، فلا نظر إلا في عينيها.

وفي البيت الثاني يخاطب العاذلة على عادة شعراء الصعاليك في العصر الجاهلي "أقلي.."، فيطلب منها أنْ تقل من لومه وتقصر، لأنَّ حبها قد أفناه وأهلكه من شدة الهيام بها، فهل يا تراه يستطيع أنْ ينظر إلى غيرها بعد ذلك، فأسلوب الشاعر أسلوب المطمئن للحبيبه فهو ما يبرح وسيبرح على العهد، مهما تكالبت عليه الخطوب والمصاعب، فلا يرى أمام عينيه إلا حبيبه.

والسؤال المهم، هل أم عمرو كنية لسليمى السابقة الذكر؟ من وجهة نظري، أنَّ ليلى وسليمى وأم عمرو أسماء لم يقصد من تنوعها إلا إتباع أنموذج شعري سابق له، أنموذج قد تعارف عليه الآخرون، لكنه يتسم بالجدية وبالإبداع، فهو مرتبط بالتجربة الشعورية للذات الشاعرة، فأسماء النساء أدوات تعبر عن شكوى الشاعر من الزمن والدهر الذي قابله بالقسوة وبالشدة، وقد تكون المرأة وسيلة ناجعة في تقديم الشكوى إلى الممدوح مثلاً، لأنَّ موضوع المرأة بالأخص يدب الرأفة والرحمة في القلوب الأخر، ويتضح ذلك في أوجه عندما اختتم لوحة النسيب بالحديث عن كنية امرأة لا امرأة- أم عمرو، وهو بهذا الأسلوب يسلب قلوب الآخرين ومودتهم له، وبخاصة عندما يشعرنا أنَّ المخاطب أو مَنْ يخاطبه ليست امرأة عادية أو حبيبة، بل هي زوجه، فمن الواضح أنَّ أم عمرو زوجه (وليس بالضرورة أنْ تكون الكنية صحيحة)، أو بمثابة الزوجة المتشكية من ألم الفراق والبعد.

ويظهر تنوع الصور في البيت "فقالتْ كلاك.."، حيث شكوى المرأة من ترحال الشاعر المستمر من مكان إلى آخر، بعد أنْ كان يشكو من ترحالها، واضمحلال الحياة بعد رحيلها، فها هي الآن تودعه داعية له الحفظ والحماية من المخاطر، معترفة بحبها له، وتعبها من كثر ترحاله. إنَّ المرأة في الشعر العربي القديم نادراً ما تعترف بالحب، فهي، في الأغلب، تبرز جانب التمنع والصد، لكن ظهر هذا النوع عند امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة مثلاً. وسماع صوت المرأة بأسلوب الحوار يعلو من أبهة الموسيقى الداخلية، بالإضافة إلى مصداقية الحدث، ولا ننسى الأثر الذي ستتركه المرأة المتشكية من البين والبعد في نفوس المتلقين للعمل الأدبي.

لقد أحسن الشاعر في نهاية أبيات النسيب في القصيدة المجتزأ منها الأبيات السابقة، التخلص من موضوع النسيب والدخول في موضوع الشكوى- شكواه من الدهر والزمن الذي ما يبرح يظهر له الأشياء العجيبة والغريبة، فقبل ذلك عكس صورة الشكوى من ذاته إلى أم عمرو. ويضاف إلى هذا أنَّه لم يتطرق في ألفاظه وصوره عن المرأة إلى جمال المرأة، إلا اللهم جمال العيون القاتلة، وجمال أسنانها البيضاء كاللؤلؤ، أما ما عدا ذلك فقد اقتصر على شكواه من القفر والمحل وذهاب رونق الحياة والحركة بعد رحيلها عن الديار، وقد انقلبت الأدوار في الأبيات الأخيرة من النسيب، لتشكو من بعده وترحاله ليطوف في الآفاق بحثاً عمن يعينه على حوادث الدهر والزمان. وربما يكون الممدوح هو المعين والناصر لحالته السيئة، فيحقق له آماله، من أجل العودة إلى المرأة التي أضناها البعد والغرام، فالمرأة صورة مصغرة من شكوى الشاعر من الدهر وقساوته الصلدة.

وقد يأتي ذكر المرأة مشتقاً من أفعال أخر، تدل على البهجة والسرور والسعادة. ومثال ذلك قوله في مقطوعة شعرية:[1]

لَيالي أَجمَلَت فيهِنَّ جُملٌ إِلَيَّ وَأَسعَدَت فيها سُعادُ

فَبِتُّ أَقولُ مِن طَرَبٍ إِلَيها أَلا يا عَهدُ جادَتكَ العِهادُ

لَقَد أَطرَبَتنا وَمَضَيتَ عَنّا فَلَيتَكَ كُنتَ صَوتاً يُستَعادُ

تتم المقطوعة عن شكوى الشاعر من العهد أو الزمن، فالأيام الجميلة لا تعود مرة أخرى تنشر ضياءها على قلب الإنسان. وفي البيت الأول اسمان للمرأة: الأول: جُمل، والآخر: سعاد، الأول مشتق من كلمة قد سبقته وهي أجملتْ، وكذلك الآخر مشتق من كلمة أسعدتْ، فقد ارتأى

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٥٤٩.

الشاعر أنْ يدهش المتلقي بقوة إيقاعه الموسيقي المتناسق بين الفعل والاسم، فأجملتْ جمل، وأسعدتْ سعاد، فالشاعر يتحسر على تلك الأيام الجميلة السعيدة التي قد مرت به في يوم من الأيام، فالمرأة جُمل تأكيد على ذهاب الأيام الجميلة، والمرأة سعاد تأكيد على خلو السعادة من حياته.

ويشتد التحسر في نفس الشاعر في قوله:"فبتُّ أقول من طرب.."، فالألم والوجع يبقى ملازماً له في حال نومه، وكأنَّ النوم أو البيات هروب إلى عالم آخر، عالم الذكرى والشوق إلى العهد القديم، حيث الأيام السعيدة تغرد في دقات قلبه طرباً في استعادتها، وتحسراً على ذهابها، يتجلى الطرب إليها والتحسر من خلال اللغة الشعرية، فألا تحمل في طياتها معاني الألم والحرقة المصحوبة بالأمل في العودة إلى الماضي المبهج، لكن الماضي بعيد كل البعد عن التحقق، فأسلوب النداء "يا عهد" يؤكد لنا ذلك، لكن سبل الأمل ما تزال ترفرف حول عينيه، إذ يدعو للعهد أنْ ينعم برحمة الإله واهب المطر والغيث، لتعود الحياة من جديد للعهد.

ويظهر الأمل المستحيل مرة أخرى في قوله: "لقد أطربتنا.."، بلغة شعرية جديدة فـ"المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته: هي وجود الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي. ومن هنا كانتْ الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هـي اكتنـاه طبيعة المادة الصوتية_ الدلالية، أي نظام العلاقات، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً"[1]؛ فقد بني أمل الشاعر على أسلوب التمني والصورة التـشبيهية، الأول فـي ضوء استخدام ليت أداة التمني، والآخر يعلق الأمنية على التشبيه، فيتمنى أنْ يكون العهد الطروب صوتاً يمكن لنا أنْ نسمع صدى صوته فقط، فهو يأمل بعد مضي الليالي البهيجة أنْ يسمع الأصداء

[1] . أبو ديب، كمال: في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص١٥.

لا الصوت الحقيقي، ويدل هذا على بعد واستحالة تحقيق الآمال المبتغاة، كما كان نداء العهد في البيت السابق بعيداً عنه، كدلالة على استحالة العودة إلى الذكريات الزاهرة.

إذن، تتدرج المقطوعة ضمن قائمة الشكوى- شكوى الشاعر من الدهر الذي كدر عليهم الاستمرار في الهناءة والسعادة. وبالنسبة لجمل ولسعاد فهما امرأتان لا يقصد من ورائهما إلا الإشارة إلى ما يشتق منهما من الليالي الجميلة والسعيدة فقط، وقد يحمل اسم جمل أو الفعل أجملت معنى المجاملة، والمجاملة تشي بلين وطواعية الليالي له لا ضده. وعلى هذا المنوال قوله في مدح نقيب النقباء علي بن طراد الزينبي[1]:

لِمَنِ الرّكائبُ سَيْرُهُنّ تَهادِ   مِيلٌ مَسامِعُهنّ نحوَ الحادي؟

..

فيهنّ لُبْنَى لم تُقَضِّ لُبانتي   منها وسُعْدَى ما رأتْ إسعادي

يأتي اسما لبنى وسعدى في لوحة الرحلة- رحلة النساء، ففي البيت الأول يتساءل الشاعر عن الركائب الراحلة، والسؤال يخرج من معناه التقريري إلى المعنى الاستنكاري- استنكار رحلة الركائب، فلم يجهل الشاعر لمَنْ الركائب، لكنه يرفض رحلة الإبل إلى مكان آخر، والرفض، هنا، يدل على الأسى والحزن المعتمل في الذات، ويتضح ذلك أكثر في ضوء الانسجام في وصف الإبل التي تتمايل بظعائنها فرحة طربة بغناء حادي الإبل، ومن هنا، يتجلى التناقض بين ذات الشاعر المعذبة، وبين الركائب الفرحة بالرحيل.

إذن، لا ينتظر الشاعر من السؤال الإنشائي معرفة الجواب، فالجواب معروف لديه، ومن هنا، يحمل السؤال معنى خبرياً، ينجلي في قوله: "فيهنَّ لبنى.."، فأصحاب الركائب معروفون،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٤٣٤. (تهاد: التمايل في المشي، الحادي سائق الإبل بالحداء أو بالغناء).

ومنهنَّ حبيبتاه لبنى وسعدى، وما يجدر الإشارة إليه أنَّهما رمز، واللوحة- لوحة النسيب بأكملهـا رمز تقليدي موظف في تحقيق غاية في ذات الشاعر. ومن الدلائل على ذلك أنَّ لبنـى وسـعدى جاءتا للحفاظ على النغم الموسيقي، فالأرَّجاني كان يحسن اختيار ألفاظه وتركيبه من بين كم هائل من الألفاظ والتراكيب، وهنا، وفق في اختيار أسماء النساء- لبنى وسعدى لانسجامهما مع السياق الشعري في البيت، فلبني تنسجم مع لبانتي، وسعدى إسعادي، وبمعنى آخر بالرغم ممـا يحملـه الاسمان من إيجابية إلا إنَّهما لم تشفيا مطالبه، فالأولى لم تقض حاجته وتروي ظمأه من الهـوى والعشق، والأخرى لم تسعده مطلقاً، فالبيت الشعري يقوم على التنافر بين الاسمين والفعل الصادر منهما، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، التناقض بين موقفه من كل منهما وبين موقفهمـا منـه، فالفرح والطرب باد عليهما من رسم صورة الركائب الطربة، وفي المقابل خيبة الأمل تظهر عليه من رفضه واستنكاره للرحلة.

يعد شكوى الشاعر من رحلة الظعائن مدخلاً أو مقدمة لبث شكواه من الزمن، ومـن ثـم الولوج إلى عالم المدح، حيث باستطاعته أنْ يعيد التوازن النفسي إلى ذاته المعذبة فـي لـوحتي النسيب والشكوى، بالإضافة إلى تحقيق ما قد سلب منه في اللوحتين عن طريق الممدوح.

إنَّ المرأة فيما سبق قد دخلتْ في موضوع الشكوى- شكوى الشاعر من البعد والنأي ... لكن قد ترتبط المرأة بالأمل وتجديد عهد اللقاء. ومثال ذلك قوله في مدح الإمام المسترشد[1]:

كأنّك بالأحبابِ قد جَدَّدوا العَهْدا وأنجزَتِ الأيـــام من وَصْـــلِهم وَعْـــدا

وعادوا إلى ما عَوّدُونا فأصبَحوا وقد أنعمَتْ نُعْمٌ وقد أسعَدتْ سُعْدى

أمانِـــيَ لا تُدنِي نوى غيرَ أنهـــا تُعـــللُ منـــا أنفُســـاً مُلئتْ وَجـــدا

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٣٢.

وجَمــرةُ شَـــوقٍ كلمــا لام لائــمٌ   ورَدَّد مـــن أنفاسِـــه زادَهـــا وَقـــدا

أحِنُّ إلى ليلَى على قُرْبِ دارِها   حَنينَ الذي يَشكـــو لأُلاَّفِـــه بُعـــدا

..

يطالعنا الشاعر في قصيدته المدحية بلوحة النسيب. والأمل باد على لغة الشاعر وأسلوبه، فالعهد مع الأحباب لم ينقطع منه خيط الوصل، بل نراه متجدداً، فيتجـدد معـه شـعاع الأمـل، بالإضافة إلى تحقيق آمال الوصل والاقتراب بين المحبين فيرتوي كل منهما مـن الآخـر، فـلا يشعران بالهجر أو النأي، فاللغة الشعرية في قوله: "جددوا العهدا، وأنجزتْ الأيام، ووعدا"، تبشر بالخير وبالأمل المغرد في لب الشاعر، فالوعد هنا، وعد بالخير وبقاء خيط الـود متـصل مـع الأحباب، و"جددوا العهدا، وأنجزت الأيام": تحمل المعنى ذاته، فالفرح بالوصل وبالقرب هو سـر البهجة واللين في اللغة الشعرية.

وانتقلتْ الأيام في قوله: "وأنجزتْ الأيام"، من العالم المعنوي إلى العالم المادي المحسوس، حيث الحركة والحياة، فالأيام تشخص على هيئة إنسان يعد الآخرين بالخير، ويفي بما يعد.

وثمة ألفاظ لا بدَّ من الوقوف عند ما ترمي إليها الذات الشاعرة، أو استكـشاف الظـاهر والخفي فيها، الخفي الذي يعتمد على الخيال الشعري، ذلك أنَّ "اللغة هي أداة الخيال الفعالـة لأن الخيال نفسه يخلقها تلبية لحاجاته، بينما أدوات الفنون الأخرى توجد في العالم الخارجي مـستقلة عن الفنان، ووجودها هذا يجد من فاعليتها كوسيلة للتعبير عن الرؤى الخيالية. وهذا مـا يجعـل الشاعر في مرتبة أعلى بالنسبة إلى غيره من الفنانين، بما فيهم المتسرعون وأصحاب الأديان. إن زعم تشللي هذا يكاد لا يكون عادلاً، لأن اللغة تستعمل أيضاً للتعبير عن أغراض الحياة اليومية،

لغايات غير خيالية، حتى ولو فرضنا أن اللغة كما زعم شللي، ظهرت في الأصل كوسيلة للخيال، فإن شللي نفسه اعترف من قبل بأنها فقدت تلك الحيوية المجازية"[1].

ومن هذه الألفاظ "كأنَّك"، فـ"ك" ضمير الخطاب يعود على شخص مجهول، فالمخاطب منذ الكلمة الأولى في القصيدة غير معروف، بالإضافة إلى أنَّ "كأنَّ" لا بدَّ أنْ يسبقها كلام، يزيل الإبهام عن "ك" المخاطب، لكن، في الأغلب، أنَّ الكاف تعود على الشاعر ذاته، فقد جرد من نفسه شخصاً آخر يخاطبه، ويبث إليه جوارحه. وهناك إشارة أخرى هي أنَّ لوحة النسيب هنا، ليست لوحة أساسية، والدليل على ذلك أنَّ كأنَّ أداة تشبيه، المشبه: الشاعر، والمشبه به: الأحبة، ووجه الشبه: إعادة تجديد العهود أو الآمال. فقد أحسن الشاعر في مطلع قصيدته بالدخول إلى النسيب من خلال التشبيه، ولهذا الأسلوب غاية سنكشف عنها لاحقاً.

ويلح الشاعر على الفكرة السابقة- تجديد العهد في البيت الذي يليه، فقد رجع الأحبة إلى سابق عهدهم، وما قد اعتدناه منهم. ويختبئ في الجملة الشعرية "وعادوا إلى ما عودونا" معنى دفين، ينم عن الحسرة والأسى المحيط به، قبيل عودة الأحبة إلى إعادة رباط الود والوصل، فقد كان الخيط مقطوعاً، لكنه عقد مرة أخرى، فعادت المياه إلى مجاريها، تتدفق من جديد.

وقد أبرز الشاعر من بين الأحبة، حبيبتين فقط هما: نعم، وسعدى. وقد اقترنتْ نعم بالفعل "أنعمتْ"، وسعدى بالفعل "أسعدتْ"، بالإضافة إلى الإيقاع المتوازن في الشطر الشعري ذاته، فقد انقسم الشطر الثاني إلى جملتين شعريتين متناسقتين إيقاعياً، وهما على النحو الآتي:

وقد أنعمتْ نُعْمٌ: و/ قد/ أنْــ/ عــ/ متْ/ نُعْــ/ مٌ

وقد أسعدتْ سُعدى و/ قد/ أسْــ/ عــ/ دتْ/ سُعْــ/ دى

---

[1] . ديتشس، ديفد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد نجم. دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص١٨٠.

فقد أحسن الشاعر في اختيار نعم وسعدى مع الفعلين أنعمتْ وأسعدتْ، فالشعور بالرفاهية والرقة والنعمة والسعادة من متطلبات الذات الشاعرة، والإنسان عندما يتحدث عن هــذه الأشــياء فإنَّها تكون مسلوبة منه، فالنعمة وطيب العيش والسعادة من الأمور التي يفتش عنها فــي خبايــا الخيال، وبمعنى آخر: إنَّ نعم وسعدى من لبنات الخيال، وقد أبدع في توظيفهمــا فــي الــسياق الشعري المناسب، لما يحمله الاسمان من معنى السعادة والعيش الرغيد، ومن هنا، فهما تتآلفان مع ما يتطلبه الشاعر، فالاسم والفعل يدوران في فلك واحد، وهو التعبير عما هو مفقود ومأمول فــي آنٍ واحد.

ويفاجئنا الشاعر في قوله: "أماني.." بأنَّ نبض الأحباب في قلبه من جديد، كانت من باب الأماني، ولا تمتْ إلى الحقيقة البتة، ومن هنا، يتحول منذ البيت الثالث إلى الشكوى مــن البعــد والهجر، بعد أنْ أوهمنا أنَّ اللقاء بين الأحبة متجدد بين الفينة والأخرى. ويشير الشاعر إلــى أنَّ الأماني وإنْ كانت من لبنات الخيال، فإنَّ لها جدوى عظيمة، إذ هي تبرئ العليل الذي أصيب بداء النأي والهجر، وتطفئ حرقة قلبه الملتهبة بنار الشوق والوجد، وهو يدرك ذلك، أي هو يتقصد أنْ يوهم لوعات قلبه بالأماني التي لن تقرب البعيد الراحل، لكنها تسليه ولو شيئاً يسيراً، وتبرد مــن نار قلبه المتوهجة عشقاً وظمأ لرؤية الأحبة.

ومن التقاليد المتبعة عند فئة من الشعراء في لوحة النسيب، دخول اللائم بينه وبين أشواقه إلى الحبيبة، ليردعه عن التذكر وهيجان الأشواق، لكن الشاعر لا يسمع إلى اللائمين، بل إنَّ اللوم يزيده وجداً وهياماً بمن يحب، وكأنَّه يجعل فؤاده يتعلق أكثر فأكثر.

ويقربنا الشاعر من الصورة السابقة من خلال الاستعارة، التي يصفها الجرجاني بقوله: "وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أنْ تعيرها حلالها، وتقصر عن أنْ تنازعها مداها، وصادفتها نجوماً هي بدورها، وروضاً هي زهرها، وعرائس ما لم تُعرْها حُلْيها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسِّنها فليس لها في الحسن حظ كامل."[1] فالاستعارة سمة فنية جمالية تقربنا من حقيقة الشيء بصورة أخرى أقرب تصوراً في النفس الإنسانية، فالشوق الثائر في النفس الإنسانية، ينتقل من عالمه المعنوي إلى العالم الحسي، فيغدو كجمرة متوهجة تزداد توهجاً وتوقداً كلما أضرمتْ النار عليها. وقد أجاد في رسم الصورة الاستعارية لتقريب الحالة المتردية التي وصلتْ إليها الذات الشاعرة المتوقدة وجداً وتعطشاً لرؤية المحب، بعد أنْ شطَّ النوى بينهما.

ويستمر الشاعر في حديثه عن لوعات الحب في البيت الأخير من القطعة السابقة، لكن الكلام محور إزاء امرأة أخرى، كان لها دور كبير من اهتمام جلّ الشعراء السابقين له، ألا وهي ليلى. وتأخذ الحسرات المكلومة بعداً آخر مغايراً لما سبق، فليلى قريبة مكانياً من الشاعر، لكنها بعيدة عنه قلبياً، ففؤادها لا يأبه لمشاعره المعذبة من بعد اللقاء والوصل بينهما، لذا فهو يحن إليها وإلى لقائها، حنين المعذب بفقدها، فكأنَّها بعيدة عنه بعداً مكانياً لا قلبياً، وإنْ كان الأمر على عكس ذلك. والحنين إلى المحب في قوله: "أحنّ، وحنين"، هم في دخيلة الأنا الشاعرة، هم ينجلي بالعذاب وبالأرق لبعد اللقيا بين المحبين.

[1] . الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص٣٣.

ويستكمل الشاعر مشهد ليلى في موضع آخر من لوحة النسيب في القصيدة ذاتها. يقول[1]:

عَجِبْتُ لليَلى وهي جِدّ فَروقةٍ ... وقد صرعَتْ يومَ النَّقا فارساً نَجْدا

كأنّ مَعاجَ العيسِ من بطنِ وَجْرةٍ ... وقد طَفِقتْ تَصطادُ غِزلانُه الأُسدا

أظَلَّتْهُ أيّامُ الإمامِ بعَدلِه ... فلم يَخْشَ ريمٌ أحورٌ أسَداً وَرْدا

يبدي الشاعر التعجب والدهشة من شخصية ليلى، التي تتسم بصفات الخوف والجزع، لكنَّ فعلها عكس ذلك، فقد صرعتْ فيه الفارس الشهم المنجد لكل من يتعرض للمخاطر وللويلات، وها هو الآن يقع صريع الهوى والعشق في يوم لقائه بحبيبته ليلى القريبة مكانياً والبعيدة روحياً.

وفي البيتين الآخرين يتخلص الشاعر من لوحة النسيب للدخول إلى الغرض الأساسي من القصيدة، ألا وهو المدح، فلوحة النسيب التي شغلتْ ثلاثة وعشرين بيتاً سُخِّرتْ في خدمة موضوع المدح، فهي جزء من لوحة المدح لا العكس، فيشبه سقوطه صريعاً أمام ليلى الضعيفة والجزعة وكأنَّه قد مرَّ بموضع وجرة، ذلك الموضع الذي يصطاد فيه الغزلان الواهنة في القوة الأسود القوية التي لا يصارعها أحد في قوتها وجبروتها من الحيوانات، لكن موضع وجرة موضع استثنائي حيث تقلب الأمور فالقوي إذا مر أو نزل فيها يصبح ضعيفاً، والضعيف يصبح قوياً، فقد شبه الشاعر ذاته في القوة والبأس بالأسد ملك الغابة، وشبه ليلى الفروقة بالغزلان، وقد عكس الصورة الحيوانية المتعارف عليها عند الناس جميعهم، حيث أنَّ الغزال يصطاد الأسد لا العكس المعتاد عليه، فموضوع الصورة- ليلى والشاعر من العالم الإنساني، ومصدر الصورة- الغزلان والأسود من العالم الحيواني.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٣٥. (فروقة: كثيرة الخوف والجزع، النجد: المنجد الشهم، المعاج: الممر، العيس: الإبل، وجرة: موضع بين مكة والبصرة ما فيه موضع، فهو مرب للوحش).

إنَّ الصورة السابقة المعكوسة للواقع لم تأت عفوية، إنَّما جاءت لغاية في خلـد الـشاعر، فالريم والأسود لم تتحور قوتها إلى ضعفاً، أو ضعفها إلى قوة، إلا بوجود إنسان عادل، قـد عـم عدله في أرجاء الأرض قاطبة، فلم يعد ثمة قوي أو ضعيف، فالكل متساو في العدالة الخليفية على الأرض، ومن هنا، لم تعد الريم الحوراء الجميلة العيون تخشى من فتك الأسود المتوحشة، فالكل يعيش بسلام وهناءة.

وأخيراً، يتبين، لنا، كيف أجاد الشاعر في التخلص من لوحة النسيب إلى لوحـة المـدح، وكيف أنَّ النسيب ذو مغزى يطمح من ورائه لتحقيق غاية معينة، متغلغلة في ذاته، وهي الانتهاء بالقول أنَّ الخليفة قد عم بعدله الأرض فلم يعد أحد يخشى من الآخر، فالكل يعـيش فـي أمـان وهناءة، لكن الشخص المتشكي هنا- الشاعر هو الوحيد الذي يطمح أنْ ينال بما نال غيـره مـن العيش الرغيد والسلام، وقد نقل معاناته على لسان المرأة بنأيها عنه، بالرغم من قربها المكـاني، وبعبارة أخرى ما يزال عدل الخليفة بعيد عنه، وهو يأمل في الوصول إلى ظله، ليحمي نفسه من أشعة الشمس الحارقة.

ثانياً: صورة المرثي

يعد الأرَّجاني من الشعراء الذين لم يخرجوا عن الموضوعات الشعرية القديمة، من مدح ورثاء ووصف... لكن موضوع الرثاء من الموضوعات التي لم تحظ باهتمام كبير في ديوانه، فقد نسج أربع قصائد فقط، إحداها قصيرة الطول، والأخر طويلات جداً، القصيرة بلغتْ خمسة عشر بيتاً، وهي مرثية في تاج الملك، والأخر إحداها خمسة وثمانون بيتاً في رثاء ملك العلماء مسعود

بن محمد الخجندي، وأخرى ثمانية وتسعون بيتاً في رثاء ولد للقاضي ناصر الدين عبد القاهر، والأخيرة في رثاء أبي المحاسن بن القاضي عماد الدين رجا ثمانية وتسعون بيتاً. وسنتناول في هذا الجزء مقتطفات من بعض قصائد الرثاء، فيها ثراء في الصورة الشعرية. يقول مثلاً في رثاء أبي المحاسن بن القاضي عماد الدين رجا[1]:

دَعِ العَينَ منّي تَسكُبُ الدّمعَ أو تَفنَى   فليس لعَين لا أراك بها مَعنَى

لأمْحو سوادَ العَينِ بعدَك مثْلما   محا المرءُ يوماً من صَحيفتهِ لَحْنا

لقد سرَقَت كَفُّ الرّدَى ليَ دُرّةً   أطالَ لها الإعزازُ في مُقْلتي خَزْنــــا

فصيَّرتُها بَحراً منَ الدّمعِ بعدَها   لَعَلّي بطُولِ الغَوصِ ألقَى بها خِدْنا

..

يبدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر، الذي يشي بأنَّه يأمر مَنْ هو أقل منه درجة، لكنه في واقع الأمر يجرد من نفسه شخصاً آخر يأمره بأنْ يترك عينه تسكب الدمع على فراق المرثي، علها تشفي من حرقة قلبه وآهاته المعذبة من البين الذي لا رجعة منه، فالأمر، هنا، خرج ليحمل معنى آخر ألا وهو تخفيف الألم في دقات قلبه لفقده إنساناً عزيزاً على قلبه، قد رحلتْ روحه إلى بارئها.

والشاعر يعبر عن ذروة التأزم النفسي المصحوب بالحزن والألم، من خلال الرجوع إلى صور شعرية متنوعة تتغلغل في ثنايا لغته الشعرية بين الفينة والأخرى، ومثال ذلك الصور الاستعارية المكنية في قوله: "تسكب الدمع"، فقد شبه الدمع الغزير المتدفق من عيني الشاعر ألماً

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٥٠- ١٤٥١. (الخدن: الصديق).

وحسرة على الجرح الذي ألم بقلبه بإناء يسكب منه الماء سكباً، فقد حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو "يسكب".

ويعطف الشاعر على قوله: "يسكب الدمع"، فعلاً مضارعاً آخر أشد تأثيراً من سابقه، لكونه يعبر عن حزنه أكثر فأكثر– "يفنى"، فيطلب ممن يخاطبه أو يأمره أنْ تفنى عينه وتهلك من شدة البكاء على المتوفى، ويعلل سبب ذلك عن طريق أسلوب النفي، فلا حاجة ولا معنى لعينين لا تبصران الفقيد.

ويلح الشاعر على المعنى السابق بأسلوب شعري جديد، فالهلاك لا يزال يحوم في خلده، لكنه في البيت الثاني هلاك يمحو سواد العين من شدة البكاء المستمر لمدة طويلة، فالسواد يتحول بعد فترة من البكاء المتتابع إلى بياض، واعتمد في إيصال هذه الفكرة على الاستعارة المكنية فقد شبه العين وبالأخص منطقة البؤبؤ السوداء بصفحة ورق بيضاء كتب عليها بالخطأ كلام أسود، وهو بحاجة لأنْ يطمسه ليعيد الصفحة بيضاء كما هي، فيستخدم الممحاة لذلك، لكن الفرق بين كلا الطرفين أنَّ محو سواد العينين سلبي، أما محو الصفحة فإيجابي على الأغلب، فالتشابه الذي يجمع الأطراف المتناقضة هو محو السواد أنى كان منشأه.

ويشتد انفعال الشاعر أكثر في قوله: "لقد سرقتْ.." فيجسد الموت على هيئة إنسان يسرق شيئاً ليس من حقه، والموت، هنا، يختلس روح الفقيد من جسده، وهذا ليس من حقه، من وجهة نظر الشاعر. وتتوغل الصورة في الإحاطة بالمعنى عندما وضع للردى كفاً، ليتمكن من تطبيق السرقة المعنوية للموت، وكأنَّ أحداثها قد حدثتْ على أرض الواقع فعلاً، فالموت المعنوي يتجسد

على هيئة إنسان حي يسلب أي شيء ليس من ملكه، مما جعل الصورة المعنوية تقترب أكثر من عقل المتلقي عندما شابهها من صورة واقعية مألوفة في محيطه المعيش.

ويستمر في حشد الصور الشعرية الاستعارية التصريحية في قوله: "درة"، فالموت لم ينشل بيديه المفترستين أي شخص عادي، إنَّما اختلس درة نفيسة في قيمتها وأهميتها العالية، فهو جوهرة غالية الثمن، قد مكثتْ مدة طويلة في قلب الراثي، معززة بين مقلتيه. ومن الصور الاستعارية المكنية الأخر تشبيه الإعزاز بإنسان حي يعزز الإنسان الغالي على قلبه مثلاً، وكذلك تشبيه الإعزاز بشيء مادي محسوس يستطيع الإنسان تخزينه والحفاظ عليه في مكان آمن، وهذا المكان كان في مقلتي الشاعر.

إنَّ الأمل في عودة المَيْت لم يزل بين عيني الشاعر، فها هو في قوله: "قصيرتها.." يغوص في بحر بكائه، ويطول في ذلك، عله يلقى الصديق المفقود، فـ"بحراً من الدمع" كناية عن البكاء الذي يهطل بغزارة، بالإضافة إلى تشبيه الدمع الغزير بالبحر للتعبير عن كثرة الدموع الممطرة من عينيه، حتى غدت بحراً عميقاً يستطيع الغواص الغوص بعمق في باطنه المجهول، والبحث عن الصديق المفقود، فالأمل مزروع في خبايا الأسرار الدفينة- البحر، وما يلف عالمه من الغموض.

ينقل الشاعر مشاعر الأسى والحزن التي ألمتْ به بعد انتقال المرثي إلى بارئه، لكنه يدرك أنَّ البكاء والآهات لا تعيد مَنْ مات. يقول من القصيدة السابقة[1]:

هو الموتُ لا يُغْضي حياءً ولا يَقي ولا يُطلقُ الأسرى فداءً ولا مَنّا

ولا هو في ابنٍ إن سَطا يَتَّقى أباً ولا في أبٍ يرعَى فيَصفَحُ عَن أَبْنا

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٥٨.

ولو كان يَستثني الرَّدى ابنَ كريمةٍ   لقد كان قِدْماً لابْنِ ماريةَ اسْتَثْنى

..

يقدم لنا الشاعر مجموعة من الجمل الخبرية ركنها الأول- المسند إليه "هو الموت"، مكون من ضمير الغائب "هو" الذي يحمل معنى الشيء البعيد، فالموت بعيد قلبياً عن أنْ يدخل في صميم الإنسان- أي إنسان حياً، وإنْ كان يحدق به بين اللحظة والأخرى. ويشعرنا قوله "هو" أيضاً إلى لفت انتباه المتلقي إلى ذلك البعيد الذي سيدق الباب في أي لحظة.

ثم يقدم مجموعة من الصفات التي لا تتوافر في هذا الطارق- الموت، وهذه الصفات مما يتمناها الإنسان، ويذكرها في المقام الحالي لأنَّه يشعر بعقدة النقص تجاهها. وتدور حول قالب الرأفة والرحمة، والرأفة والرحمة منتزعتان من قلب الموت، وكذلك الحياء معدوم منه، فمن شعب الحياء أنَّه لا يغضي حياء إذا ما رأى شيئاً منكراً على سبيل المثال. وإذا كان الموت لا يغمض عينيه حياء، فإنَّه لا يحمي أو يحذر المرء من الوقوع في الزلل أو الخطأ.

ومن الخصال الإيجابية المسلوبة من الموت، والتي تدل على باب الشفاعة والرحمة، أنَّه لا يطلق الأسرى- أسرى الحرب، سواء أكان ذلك فدية بالمال، أم هبة لوجه الله تعالى، والشطر الثاني من البيت الأول معطوف على الشطر الأول من البيت نفسه، وقد استخدم أسلوب الإيجاز، إذ ذكر المسند- لا يطلق.. ولم يكرر المسند إليه- هو الموت، ليبعد الملل والضيق من نفس المتلقي. والأسلوب ذاته يتكرر في البيت الذي يليه (ولا هو في ابن..).

وثمة سمات أخر تندرج في باب المودة والألفة، لا تتوفر في الموت، فالموت لا يقوم مقام الابن البار بوالده، إذا أراد أنْ يسطو على شيء ليس ملكه، فإنَّه يضع بين عينيه، أنَّ له أباً يخاف

منه، والأمر ينعكس كذلك على الأب الراعي لابنه، فإذا ما وقع ابنه في الخطأ، فإنَّه يصفح عنه ويسامحه، وكأنَّ شيئاً لم يكن.

إذن، عرض الشاعر أربع صفات مأخوذة من الموت، فهو لا يرحم ولا يرأف ولا يحمي ولا يصفح..، وكل هذا ينطبق على أي كائن حي على هذا الوجود، فلا إنسان مثلاً معصوم من أنْ يتعرض لأنياب الموت الحادة، وإنْ كان له أنْ يستثني ابن حرة كريمة فإنَّه بالأجدى له أنْ يغض الطرف عن ابن مارية. ومارية هي "مارية بنت ظالم بن وهب بن الحارث بن معاوية الكندي وأختها هند الهنود امرأة حجر آكل المرار. وابنها الحارث الأعرج الذي ذكره النابغة بقوله:

والحارث الأعرج خير الأنام

وإيّاها يعني حسان بن ثابت بقوله:

أولاد جفنة حول قبر أبيهم　　　　قبر ابن مارية الكريم المفضل"[1].

أما ابن مارية فهو أحد ملوك الغساسنة في الشام، وهو "الحارث الأعرج بن أبى شمر الغسّانىّ. وكان أثيرا عندهم"[2]. فالشاعر يعود إلى الماضي الغابر، ويستقي منها حادثة مفجعة لإنسان أثير مفضل بين أبناء شعبه، لم تسلم روحه من مخالب الموت. وما يلح عليه، في الأبيات السابقة، أنَّ الموت لا يميز بين كائن حي وآخر مهما كانتْ منزلته وأهميته بين الناس، فالكل سيطوفون في محرابه، وستقع القرعة في يوم من الأيام لتشمل الناس جميعهم.

والعودة إلى الماضي سمة بارزة في شعر الأرَّجاني، تكشف النقاب عن ثقافة واسعة، ومهارة عالية في استنطاق الماضي بصوت الحاضر، أي في تعبير الماضي عن مجريات

---

[1] . الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ٣/ ١٢.
[2] . الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر. ١/ ٣٠٦.

حاضرة، فلا نشوز بين النص القديم أنى كان مصدره، والنص الحديث، فكلا النصين يصبان في مجرى واحد، لخدمة هدف ورؤية ما في عقل الشاعر الحاضر. ومن النصوص القديمة والتي تنسجم مع موضوع الرثاء قصة سيدنا يوسف –عليه السلام–. يقول[1]:

فيا أسفي حُزْناً غداةَ غدَوْا لكَيْ — يُغيَّبَ عن عَينيْ ويا يُوسُفي حُسْنا

عززْتَ فلمّا لم تكنْ لك إخْوةٌ — أحلَّك بطْنَ الأرضِ ذو نَسَبٍ أدْنى

أبوكَ الَّذي ألقاك في الجُبّ راغماً — فأَخلِقْ بعَيْنَيْهِ أن ابيضَّتا حُزْنـــــا

سَيُكرِمُ مَثْواكَ العزيزُ فـــإن تكُـــنْ — لديهِ مكينـــاً يـــومَ ذلك فاذْكُرْنـــا

وقُلْ لي أبٌ شَيخٌ كبيرٌ فَجَعْتُـــه — فأحسِنْ بعَفْوٍ عنه يا مُوليَ الحُسْنى

تعود الدائرة في الأبيات السابقة، لتحوم حول التعبير عن التأثير الذي خلفه رحيل المرثي، ذلك التأثير الذي خط بصمات الحسرة واللوعة، وفي ظل اللوعات يستذكر قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– ليقاربها مع أجواء الفجيعة الآنية، مع إحداث بعض التحويرات في مسيرة القصة الدينية، لتتناسب أكثر مع الأحداث الحالية. وتظهر أولى الآهات في ضوء النداء المفعم بالآهات "فيا أسفي"، فيتأسف على غياب المرثي من أمام عينيه، فالغياب يولد الحزن، كما ولد غياب يوسف –عليه السلام– الحزن في نفس والده النبي يعقوب –عليه السلام–. وهنا، يترك المرثي الحالي، ويعرج على بعض أحداث قصة يوسف –عليه السلام، المنسجمة مع فكرة الشاعر، ومن تلك الأحداث ما كان النتيجة النهائية ليوسف عليه السلام–، وهي العز بعد الذل والإهانة التي تعرض لها من تحوله من ابن نبي كريم إلى عبد يباع ويشرى في الأسواق، وكذلك سجنه لفترة طويلة في

[1]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٤٥٩.

السجن ظلماً، لكن الله تعالى أكرم مثواه في ختام القصة، بأنْ أكرم العزيز مثواه، ثم جعله الملك أميناً على خزائن مصر، يقول في هذا الصدد: "عززتَ".

وبعد "عززتَ" يرجع بالأحداث إلى الوراء، إلى لحظة تركه إخوته إياه، فلم يعد له نسب أصيل، بل أحاله بطن الأرض إلى أدنى الأنساب– فئة العبيد. وقد أسقط تلك المأساة التي أحلت بيوسف –عليه السلام– على بطن الأرض، لا على إخوته وحسدهم المتغلغل في قلوبهم، والذين كانوا السبب الأساسي في سقوطه إلى النسب الدنيء.

ومن الأحداث الأخر المحورة عن السياق الديني، هي قوله: "أبوك الذي ألقاك.."، فيعقوب –عليه السلام– لم يلق ابنه في الجب، كما أعرب الشاعر، بل إخوته الحاسدون ألقوه في غياهب الجب، لكن قد يكون الأب أكثر رأفة بأبنائه من أي إنسان آخر كالإخوة مثلاً، لذا فقد تغير مجرى الأحداث لتخدم رؤية في ذاته، والأهم من ذلك أنَّ الملقي هو من يدفع ثمن ذلك، أي أنَّ عينيه تبيض من الحزن الشديد المصحوب بالبكاء لفترة طويلة من الزمن بعد أنْ غاب قرة عينه من أمامه. وقد يحمل قوله: "أبوك.." معنى آخر، وهو أنَّ اهتمام يعقوب –عليه السلام– بابنه يوسف، مع تهميش أبنائه الآخرين، السبب في تولد الغيرة والحسد، ومن ثم التفكير بشتى الطرق للخلاص منه.

وقول الشاعر "أنْ ابيضتا حزنا"، تلتقي مع فكرة سابقة عرضتْ بأسلوب شعري مختلف وهي "لأمحو سواد العين..". لكن سيجد يوسف –عليه السلام– اليسر والإحسان بعد أنْ ذاق من ويلات العذاب كثيراً، فالعزيز سيكرم مثواه، ويعوضه عن أيام القهر والذل.

إنَّ الأحداث السابقة تحمل في طياتها رؤية ما تتطلع إليها عينا الشاعر، وهذه الفكرة تتجلي في قوله: "فإن تكن لديه.. يا مولى الحسنى"، فكأنَّ الدنيا في نهاية القصة، من منظور الشاعر، دار شقاء وعذاب، لذا فيتمنى أنْ تكون آخرة المرثي دار نعيم ورغد، كذلك النعيم الذي حازه يوسف – عليه السلام– عندما أصبح في قصر العزيز، لكن نعيم المرثي الذي يتمناه له الشاعر في دار الآخرة بعد الحساب، ويطلب من المرثي أنْ يذكره عندما يصبح في هناءة العيش الرغيد، فإذا فجع يعقوب –عليه السلام– بغياب ابنه، فقد فجع الراثي بغياب المرثي.

ويذكر الشاعر في مقام الرثاء بعض الصفات الإيجابية المختصة بالمرثي– العودة إلى مدح المرثي. يقول في رثاء ملك العلماء مسعود بن محمد الخجندي[1]:

بأبيكَ عَزّتْ أصفهانٌ مثْلما شَرُفَتْ بوَطْءِ قُريشٍ البَطحاء

قد جاء جَيّاً والسُعودُ تَحُفّهُ مُطِرتْ على عُلَمائها النّعماء

بأبيك ثمّ أخيك ثمّ بك أَثبتتْ للدّين فيـــــه وأهلِهـــــا عَلْيـــــاء

ينتمي المرثي إلى نسب أصيل عريق منذ القدم، فأبوه مثلاً قد عزز أصفهان، وطهرها من الذل، وجعلها قوية راسخة الدعائم. وتقابل هذه الصورة صورة أقرب إلى عقل المتلقي، واعتمد في إيصالها على التشبيه التمثيلي، وأداته "مثلما"، وطرفه الآخر الأكثر شهرة بين العوام، هو بطحاء مكة التي شرفتْ وطهرتْ مع وطء قريش، تلك القبيلة التي ينتسب إليها سيد البشرية محمد –صلى الله عليه وسلم–، فأهمية قريش تأتي من النبي المنتمي إليها في الأصل. وهذا النسب يتمناه كل إنسان على الوجود، لذا فقد تبناه الشاعر في إيصال فكرة أنَّ المرثي ذو أصل عريق كالنبي – صلى الله عليه وسلم_.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٥٧.

ومن الصفات الأخر التي يسبغها الشاعر على المرثي صفة الكرم الملازمة له أينما حلّ، ويحدد مكاناً معيناً يقطن فيه وهو "جيّ"- مدينة ناحية أصبهان، فالمكان المذكور ذو علاقة مباشرة بالمرثي، وليس مكاناً غريباً عنه، مما يجعل الصفة أكثر قرباً من الواقع. ومن صور الجود الأكثر إثارة للمتلقي الصورة الاستعارية التصريحية "والسعود تحفه مطرتْ"، فقد جعل المرثي ملازماً لعلامات الحياة وتعطش الأنفس للارتواء من مطره وسعوده المبشرة بالخير وبالخصب، بعد المعاناة من القفر والجدب، فالمطر أو كرم المرثي يبعث الحياة من جديد إلى الأرض الظمأى.

والسمات الإيجابية لا تقتصر على المرثي وحده، بل هي متأصلة في نسبه العريق، فبه وبأبيه وبأخيه قد ثبتتْ دعائم الدين الإسلامي، فارتقى أتباعه إلى المراتب العليا.

وقد يرى الراثي أنَّ الخير والملك يزولان مع مفارقة الروح لجسد المرثي. يقول في مرثية تاج الملك[1]:

للهِ عَينٌ رأتْ بمَصرَعِه ... كيف غمامُ المكارمِ انقَشَعا

..

وكان والمُلْكَ صاحبَيْنِ معاً ... فهاهُما اليومَ ذاهبانِ مَعا

إنَّ الحياة والحركة قد تبددتْ وزالتْ مع مصرع تاج الملك، وعنصر الحياة مختبئ خلف الصورة الاستعارية التصريحية "غمام المكارم"، فقد شبه مكارم المرثي وعطاءه بالغمام المصحوب بالمطر وبالخير قبل أنْ وافته المنية، أما عندما جاء أجله فقد انقشع الغمام وتبدد، فتبددتْ معه مكارم الجود، فالصورة الشعرية ذات موضوع من عالم الإنسان، وذات مصدر من الطبيعة العلوية- الغيوم.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ٩١٠- ص٩١١.

إنَّ الزوال لا يتوقف عند الكرم حسب، إنَّما ينسحب إلى الملك، فقد كان والملك صاحبين في السراء والضراء، وها هو مع خروج روحه من مكانها، يذهب الملك إلى المصير المحتوم معه، أي لا مُلْك موجود إلا له، ولا يعتلي العرش بعده أحد، فبذهابه يذهب الملك معه إلى النهاية.

نلحظ مما سبق، أنَّ صورة المرثي في خطوطها العريضة، أي في الحديث عن حتمية الموت، وعرض صفات المرثي، بالإضافة إلى الكشف عن الأثر النفسي والحزن العميق الذي خلفه المرثي في نفس الشاعر، فهذه الأفكار تكاد تكون مكررة في أغلب قصائد الرثاء، لكن ذلك لا يعد عيباً، فالأدوات الشعرية تكاد تكون مكررة عند معظم الشعراء، وميزة كل شاعر عن الآخر تكمن في طريقة الصياغة والعرض. والأرَّجاني في هذا المقام قد عمَّق الحديث عن النفس المكلومة جراء فقد المرثي، وانتقال روحه إلى بارئه. لكن الجديد، على ما أعلم، في صورة المرثي هي بث شكواه من الحساد والدهر الغادر، كقوله في مرثية تاج الملك[1]:

حَبْلُ رجاءٍ للخَلْقِ مُتَّصلٍ مَدَّتْه أيدي الغُواةِ فانقَطعا

تاجٌ أرادَ الحُسّادُ أن يضَعوا منه وقد كان جَلَّ وارتفعا

وأخيراً، لكل شاعر بصمة خاصة وأسلوب خاص في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه إزاء تجاربه الشعرية، بغض النظر ما إذا كانت الفكرة مستوحاه من شاعر سابق أو أنَّها من لبنات خياله الشعري.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ٩١١.

ثالثاً: صورة المشتكي

إنَّ موضوع الشكوى في شعر الأرَّجاني ليس موضوعاً قائماً بذاته، بل هو، في الأغلب، لوحة من لوحات موضوع المدح. ويبث الشاعر فيها شكواه، بأسلوبين بارزين: الأول: يجري فيه مجرى الشعر العربي القديم، حيث كانت الناقة مثلاً جزءاً من ذات صاحبها، يصور ما يعتورها من شحوب وضعف ومخاطر متفرقة، وهي في طريقها صوب الممدوح، وهذه المعاناة ما هي إلا معاناة الراكب نفسه، يسقطها على الناقة، بأسلوب يترك في المتلقي- الممدوح الشفقة والرأفة على ما أصابه من ضنك وخطر، سواء أكان ذلك قبل الرحلة أو بعدها إلى أنْ وصل إلى دياره ومجلسه، فيغدو ذلك سبباً ناجعاً في الوصول إلى لب الممدوح، ونيل مطلبه المرجو من تصوير رحلته على الناقة، بغض النظر ما إذا كانت الرحلة واقعية أو خيالية من إبداع الشاعر ذاته.

أما الأسلوب الآخر: فهو أن يعبر الشاعر عن مطلبه ومصابه بفيه صراحة، دون اللجوء إلى الناقة أو غيرها في اللهج بمأساته، وضيق أحواله. ولكلا الأسلوبين أهميته في بناء النص الشعري، وأدواته في إيصال الفكرة. ومثال ذلك قوله في وصف شبديز•، ويذم الزمان ويفتخر[1]:

رأينا عجيبـــــاً والزّمـــــانُ عجيبُ رجـــالاً ولـــــكنْ مالَهُـــــنَ قلـــــوبُ

تَماثيلُ في صَخْرٍ نَحيتٍ كأنّها بنو زمنٍ لـــــم يُــــــلفَ فيه أريــــــب

نَزَلْنا وُفوداً في حِماها ولم يكن لنا من قِراها في الوفود نَصيب

يطالعنا الشاعر في قصيدته بذم الزمان. ويأتي الذم من إنسان معمر بتجارب الحياة المرَّة، فقد رأى فيه الأشياء العجيبة، وليس ذلك حسب، فالزمان هو العجيب في حد ذاته، وكأنَّه يسقط مرَّ

• . اسم جواد لكسرى.
[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٣٠.

الأيام على الزمان لا على الأشياء، فقد كان فيه رجالٌ معروفون من خلال هيئتهم الخارجية، لكنهم من حجر ولا قلوب لهم. وقد نفى وجود القلوب فيهم، مع أنَّ كل عناصر الحياة مسلوبة منهم، بما في ذلك القلب، لكنه خصَّ القلب، لأنَّه مهوى الإنسان، مهوى الشعور والإحساس والعاطفة، فإذا كان قلب المرء يتسم بالتحجر وبالقساوة نعرف أنْ لا رحمة ولا رأفة في قلبه تجاه الآخرين، والعكس صحيح. وهؤلاء الرجال بلا قلوب وبلا رأفة على غيرهم.

ويكشف الشاعر عن هوية هؤلاء الرجال في البيت الثاني، إذ إنَّهم تماثيل مصنوعة من صخر، ومن هذه الصورة تنبعث صورة تشبيهية أخرى تتجسد فيها رؤية الشاعر المتأججة بالشكوى، فالصخر المنحوت على هيئة رجال بلا قلوب، وبلا رأفة، يقترب من صورة واقعية يعاني منها، وهي بنو زمن خلتْ رؤوسهم من العقل، فالصورة الأخيرة تعبر عما هو مسلوب من بيئة الشاعر، وقد لجأ إلى الماضي، وبالأخص إلى شخصية كسرى أبرويز، ووصف التماثيل المنحوتة من الصخر، التي تخلو من الحياة والمشاعر والعاطفة، للتعبير عن واقعه المعيش، فالماضي قناع للحاضر.

وتزداد مأساة الشاعر عندما حلَّ ضيفاً هو ومَنْ معه من الركب، في ديار أو ربوع التماثيل، لكن الحظ كان ينقصهم، فلم يحظوا بالقرى والضيافة. إنَّ قوله الصريح بعدم قيام الربع بواجب الضيافة للركب الرحل، إنَّما هو انعكاس لواقعه المرير، فقد تغيرتْ أحوال الناس، أي أنَّهم لم يعد يأبهون بعاداتهم المتوارثة من الأجداد، ومنها الكرم، وتجرد الناس من أخلاقهم ومشاعرهم المرهفة بالإحساس. والرأفة المنزوعة من القلوب هو موضوع شكوى الشاعر من بني زمنه. وقد استخدم القناع بالماضي لإيصال معاناته من بني البشر.

وإذا كان الماضي ستاراً يختبئ الشاعر وراءه للتعبير عن واقعه الحالي، فثمة صور أخر تنقل شكواه. يقول[1]:

ولقد أقولُ لشَمعةٍ نُصبِتَتْ لنا　　　وسُتورُ جُنحِ اللّيلِ ذاتُ جُنوحِ

أنا مَن يَحِنُّ إلى الأحبّةِ قَلْبُه　　　ولك البُكـــاء بدَمْعِكِ المَســـفْوح

قالتْ عَجِلْتَ إلى المَلامِ مُسارِعاً　　　فاسمَعْ بيانَ حَديثيَ المَشْروح

أُفرِدْتُ مِن إلْفٍ شَهِيٍّ وَصْلُه　　　حُلْوِ الجَنَى عَذِبِ المذاقِ صَريح

..

بالنّارِ فَرّقتِ الحوادثُ بيننا　　　وبهـــا نذَرْتُ أعودُ أقتُـــلُ روحي

ينقل الشاعر شكواه في ضوء مخاطبته شمعة، وربما يحمل ضوء الشمعة الأمل، لكن كل ما يحيط به وبها ظلام دامس، ينم عن مأساته، ومن الألفاظ المعبرة عن ذلك الصور التشبيهية "وستور جنح الليل"، حيث شبه الليل الطويل بما فيه من أوجاع وظلمة تخيم على قلبه، بالستائر الملقاة على النوافذ، لمنع أشعة الشمس– الأمل من الدخول إلى قلبه، أو نشر أشعتها المنذرة بالحياة وبالإشراق من الإحاطة بالمكان. لكن، الشمعة المنصوبة تحمل بصيص أمل خافت، بضوئها العليل الخفيف، وهذا البصيص العليل سيشفى من سقمه وظلمته في لحظة من اللحظات.

إنَّ الشمعة في هذه القصيدة انعكاس لذات الشاعر، الذي ما يزال يأمل في بصيص ضئيل من النور والإشراق. إنَّ العتمة التي تسدل ستائرها على قلبه، مبعثها الحنين إلى الأحبة الراحلين، وتشاركه الشمعة مشاعر الألم والحزن، فهو من تتوقد مشاعره حنيناً على الفراق، وهي من تبكي وتسفح العبرات الكثيرة حزناً على فراق أحبته، فالبكاء بكاء الشاعر. وقد حاور الجماد– الشمعة،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٢١. (الإلف: العسل).

لوجود تشابه بينهما، هذا التشابه مبعثه الدموع المسحة من عينيه، والشمع الذائب من الشمعة، ويضاف إلى هذا أنَّ الشمعة تصبح من منظوره كائن حي يشعر بآهاته، وتشاطره الويلات.

إنَّ الشمعة في هذا المقام تحاول التخفيف من مصاب الشاعر، فالمشاركة في البكاء نوع من تخفيف الألم والحزن من دفقات قلبه المعذبة من البعد والفراق، لكن ثمة سبب آخر، وهو أنَّ مصابه أثار لواعج الآخر، لتذكر ألم مشابه قد مرَّ به في يوم من الأيام، ومن هنا، دعته إلى التؤدة والتمهل لتبين له أنَّها قد مرتْ بالبين في يوم من الأيام، وها هي تبين له أنَّها أبعدتْ عن أليفها، وقد كان شهي الوصال.

ويعرب في البيت الأخير عن بشاعة الوسيلة التي استخدمتْ في التفريق بين الإلف وأليفه، فالنار- نار الحب، فالحب بينهما يتوقد توهجاً، واصطلى كل منهما بناره المضرمة. وقد نذرتْ نذراً أنْ تكتوي وتنتحر بالأداة نفسها، أي أنْ تصلى وتحرق نفسها بالنار. وبهذا تتحول الشمعة أو ضوؤها الخافت في النهاية من بصيص أمل إلى حرقة واكتواء بنار الحب، ومن ثم تلاش.

ومن الصور المألوفة عند الشعراء في مجال الشكوى، صورة الشيب. يقول في مدح الوزير أبي نصر أحمد بن نظام الملك[1]:

قد أشْعَلَ الشّيْبُ رأسي للبِلى عَجِلاً　　　والشّمعُ عند اشْتعالِ الرّأسِ يَنْسبك

يشكو الشاعر في البيت السابق من كبر سنه. ويلجأ في الإشارة إلى ذلك باستخدام صور إبداعية مألوفة عند من سبقه من الشعراء، لكن الأسلوب والنظم يختلف من شاعر لآخر، وها هو يؤكد هرمه في السن عن طريق أداة التحقيق والتصديق "قد" المتبوعة بفعل ماض، والفعل ينص على استعارة مكنية "أشعل"، فقد شبه غزو الشيب رأسه- دلالة على الهرم- بالنار المضرمة،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٢٤.

ويدلنا على ذلك فعل الاشتعال، مع أنَّه لم ينص صراحة على النار، لكنه ذكر شيئاً من لوازمها – "أشعل".

ومن اللوازم الأخر الملاصقة للنار أنَّها تأكل الأخضر واليابس– كل شيء أمامها، وها هو يشكو من انتشار الشيب في رأسه بسرعة عجلى، وهذه السرعة ملازمة للسلبي لا للايجابي فالشيب وإنْ كان في لونه الأبيض يحمل بشارات الأمل والاشراق، إلا إنَّه إذا اقترن بالشيب فإنَّه يبشر شراً– بقرب الإنسان من مصيره المحتوم. والشيب، هنا، يعجل به نحو البلى والهلاك.

ولا يتوقف الشاعر عند الصورة الاستعارية المكنية حسب، إذ نراه يتبعها بأخرى من نوع آخر، وهو التشبيه الضمني في قوله: "والشمع عند اشتعال الرأس ينسبك"، والصورة الأخرى أكثر وضوحاً وتصوراً في عقل المتلقي، لذا فقد جاء بصورة مألوفة، وأخرى غير مألوفة، لتصوير معاناته وشكواه من الشيب، ليصل في نهاية الطريق إلى قلب الممدوح، فيجزل له العطايا، ويلبي مطلبه عنده.

وقد جعل الشاعر سابقاً الشمعة تشاطره شكواه، وكذلك الحمائم تقوم بالفعل ذاته. يقول في مدح العميد بعسكر مُكْرَم[١]:

سلَوتُ الصِّبا لولا بُكاءُ حَمائمٍ   على فُرقةِ الأُلافِ صُبحاً نوائح

لَبِسْنَ حِداداً ثمّ مَزَّقْنَهُ ســـوى   مَزَرَّ جيوب في طُلاها طَرائح

وأنشَدنَ من شِعرِ الحمَامِ قصائداً   رَواها قديماً صادِحٌ بعد صادح

..

وتَشكو الذي أشكو فأبكي مُساعِداً   وتَبكِي بلا ماءٍ من العينِ سافِح

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٠٠- ٣٠١. (مزرَّ: مطوق، طرائح: مطولة، طلاها: العنق، صادح: صوَّت).

لقد حاول الشاعر أنْ يخفف من مصابه بأنْ يسلو أيام الصبا واللهو وفراق الأحبة، لكن ثمة مذكر له يذكره بالأيام الزاهرة الخالية، ألا وهو بكاء الحمائم، فالحمائم تبكي الألاف صباح مساء، فلا مجال أمام الشاعر إلا أنْ تراوحه الذكرى المؤلمة صباح مساء، لكن بكاء الحمائم، هنا، لا يهيج الذكريات المؤلمة فقط، بل يساعده على التخفيف من ثقل الحزن المحمول في قلبه المعذب من جراء البين والفراق.

ويطيل الوقفة عند الحمائم وبكائها في أكثر من بيت شعري، لينقل لنا الرزيئة التي أطاحتْ بكاهله بأسلوب آخر أكثر شعرية من النقل المباشر، فالحمائم معادل موضوعي له، ينقل شكواه بموازاته مع قصة بكاء الحمامة المعروفة من زمن نوح –عليه السلام– إلى يومنا هذا. وتزداد وطأتْ المعاناة في البيت الثاني، حيث يبث في الحمائم الصفات الإنسانية ليزيد من حيوية الصورة وحركتها، فها هي تظهر لنا بلباس الحداد، ومن ثم مزقتْ لباسها– كناية عن حزنها الشديد على فراق أليفها، لكن بقي جزء لم تمزقه، جزء يرمز إلى السلام، وهو ما يحيط بعنقها.

إنَّ حزن الحمائم على فقيدها، يتضح في الشعر الذي أنشدنه، وتداوله الرواه على مرّ العصور، واستمرار التداول نابع من الحزن العميق والمشاعر الصادقة التي تتلجلج في دخيلته، فالإحساس الدافئ الصادق مرآة صادقة تعكس صورة حية لكل من يقف أمامها.

إنَّ حال الشاعر لا يختلف عن حال الحمائم، فكلاهما يشكو البين والهجر، وهو لا يبكي لذاته، إنَّما مشاركة لها في حزنها، وبمعنى آخر لقد حاولتْ الحمائم وذكراها التخفيف عن ذاته، وكذلك البكاء خفف من مصابه. وفي البيت الأخير يعرب عن أنَّ مصابهما واحد، "وتشكو الذي أشكو"، فالشكوى ذات منبع واحد، لكنه مع ذلك يسقط معاناته على الحمائم، إذ هو مَنْ يساعدها في

آهاتها لا هي، وهي المعذبة من البين حتى غدتْ تبكي من دون أنْ تذرف الدموع من عينيها- أنَّ الدموع قد تجمدتْ في عينيها من شدة الحزن والبكاء الكثير. ويشبه دموعها الغزيرة بالماء دلالة على كثرة الانهمار.

وقد يساند الشاعر في شكواه راحلته. يقول في مدح معين الدين أحمد بن الفضل بن محمود[1]:

صبْراً وإنْ رحَل الخليطُ فإنّما ذُخِرَ العَزاءُ لساعة الأرزاء

واسألْ عِتاق العيسِ إن ثَوّرْتَها سَيراً يمزّقُ بُردةَ البيداءِ

يطلب الشاعر من قلبه أنْ يصبر على المحنة التي ألمتْ به، وهي فراق الأحبة، ويؤكد دعوته إلى الصبر باستخدام صيغة المفعول المطلق المشتق من فعل الأمر "اصبر"- اصبر صبراً، لكنه حذف فعل الأمر، وذكر المفعول المطلق فقط، ومن منظوره، لا يرى أنَّ الفراق هي مصيبة بحد ذاتها، فثمة رزايا أخر تحيف بالإنسان، وهذا ما يستحق العزاء والصبر لا فراق الأحبة، ويوضح ذلك في البيت الثاني إذ يجرد من نفسه نفساً أخرى يخاطبها، ويطلب منها أنْ تسأل الإبل الأصيلة النسب أنْ تسرع بأقصى درجة ممكنة للوصول إلى الممدوح، وبمعنى آخر أنَّ الصبر على مشقة السفر صوب الممدوح، هو ما يستحق الصبر لا فراق الحبيبة. وتثوير العيس للسير بسرعة جزء من حماس صاحبها، الذي يود أنْ يرتوي عند وصوله إلى ممدوحه.

وقد يشكو الشاعر من رحلته الشاقة تجاه الممدوح، لكن يسقط معاناته على أشياء أخر. يقول في مدح كمال الدين السميرميّ[2]:

---

[1]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٤- ٣٥. (الخليط: المعشر المتحابون، الأرزاء: المصائب).
[2]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٨٦. (الأكوار: أحمال الجمال، العصائب: الجماعات أو عصابات الرأس).

وفي شُعبِ الأكوارِ ميلاً من الكرَى		عصائبُ ألوْى لوْنُهُم بالعصائب

يصور الشاعر في البيت السابق القافلة الراحلة صوب الممدوح، وقد أضناها التعب والمشقة لبعد المسافة التي قطعتها في الفيافي المقفرة من أجل الوصول إلى الممدوح، ليعوضها بالخير وبالعطايا، فالجمال أخذت أحمالها تتمايل من شدة النعاس الذي لحق بها وبمن عليها من مسافرين. يسقط الشاعر المشقة التي أحافتْ به جراء رحلته إلى الممدوح على الراحلة ومَنْ عليها، وهؤلاء جزء من ذاته الذين جردهم من نفسه، ثم أخذ يقدم لنا تعبهم.

الفصل الثالث: الموسيقى في شعر الأرَّجاني

أولاً: الموسيقى الخارجية

ثانياً: الموسيقى الداخلية

الموسيقى في شعر الأرَّجاني

تقسم الموسيقى إلى نوعين أساسيين: الموسيقى الخارجية؛ والموسيقى الداخلية. وتعد الموسيقى عند النقاد العرب القدماء جوهراً أساسياً في عملية النظم الشعري الإبداعي. وقد برزت هذه السمة في تعريفهم للشعر، ومثال ذلك قول السجلماسي: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة. فمعنى كونها موزونة: أنْ يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أنْ يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمانه الآخر، ومعنى كونها مقفاه هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة. وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية، ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع، وينبغي أنْ يكون موضوعها ومحل نظرها"[1].

يبين السجلماسي الأدوات الأساسية في نظم الشعر، وهي: التخييل، والوزن، ويشترط في الوزن أنْ يكون الإيقاع متساوياً في الشطر الأول مع الشطر الثاني، وهكذا حتى نهاية أبيات القصيدة. فالإيقاع يقوم على مبدأ الانتظام في الحركة، والتناسب بين الأجزاء لتحقيق الانسجام والتوافق في الحركة الإيقاعية، ليزدان النص الأدبي بحلة من التناغم الموسيقي والموضوعي. يقول العياشي فالإيقاع "هو الحركة المنتظمة وهو تعريف ناقص بالنسبة إلى الإيقاع الفني لأن النظام وحده وبصبغته الشكلية لا يغني عن الفن شيئاً حتى يعززه مبدأ التناسب. والتناسب هو أنْ تتفق العناصر في الوزن فتكون بالنسب اللازمة لا تزيد عليها ولا تنقص وفي النظام بحسن التآلف وكمال الانسجام. فالتناسب هو اعتدال النسب وتكافؤها به يكتسي الإيقاع ثوب الروعة والجمال

[1] . السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠، ص٢١٨- ص٢١٩.

ويرتقي الفن إلى أسمى درجات الكمال. وليس التناسب غاية في ذاته ولكن الغايــة مــن ورائــه ثمرتاه: القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية"[1].

التناسب أو الاعتدال اللذان يحققان القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية، من أهم العوامل التي تحقق الإيقاع الفني. وأيضاً يعمل الإيقاع على التقريب بين المتضادات، كالــصوت والــصمت، كالسكون أو الحركة.. وهو بهذا يكون إيقاعاً موسيقياً منتظماً ومتناسق الأطراف، لا اختلالاً بــين كلمة وأخرى، أو بين بيت شعري وآخر، ويغدو الإيقاع، في نظر وهبــه والمهنــدس، المرتكــز الأساسي لأي عمل فني. يقول في ذلك مع تأصيل المصطلح: "الإيقاع: الكلمة مشتقة أصلاً مــن اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الــصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القِــصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... فهو يمثل العلاقة بــين الجــزء والجــزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحــرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعها تبــدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص. كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أنْ يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[2].

ويركز الباحثون على التتابع فالانسجام بين العناصر بطرف النظر عن ماهيتهــا. يقــول علي يونس في تعريفه للإيقاع: إنَّه "(تتابع منتظم لمجموعة من العناصر). وهذه العناصر قد تكون

---

[1]. العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٥، ص٦٨.
[2]. وهبه، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص٤٢.

أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ الشعر."[1]

يكمن الإيقاع عند بعض النقاد المحدثين في جرس الألفاظ الداخلي لا الخارجي على الأغلب، وخصوصاً عندما تحرر بعض شعراء قصيدة النثر من الوزن الخارجي، مكتفين بالتناغم بين ألفاظ القصيدة ككل متكامل. يقول علي يونس: "كما أنني أود أن أقول أن العنصر الموسيقي لا يفتقر على هذا الجزء، الذي هو هام، فيه. ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة، بحكم تخلي الأولى هن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به. من هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها والتي سبق وأوضحنا بعضها بسرعة أذكر:

-التركيب اللغوي حيث ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

-التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

-التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

-التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها"[2].

وأيضاً يرى علوي الهاشمي أنَّ الإيقاع يكمن في الموسيقى الداخلية كالتكرار والتضاد.. فينتج بذلك نصاً أدبياً محكم الأجزاء. يقول: "الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في

[1] . يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٧.
[2] . الخطيب، حكمت صباغ: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص٩٧- ص٩٨.

سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها.

والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها."[1]

ويذهب رتشاردز إلى أنَّ الوزن والإيقاع يؤديان الوظيفة ذاتها، أي ينبثق الوزن من شعور ذاتي، يشعرنا بقوة الإحساس المنبثقة من الخارج فالداخل، فانفعال الذات والتوقعات مع الوزن إيقاع متناسق. يقول: "والوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول، فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي تقوم بها، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنفسنا على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط الزمني يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجاري الذهن"[2].

---

[1] . الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ٢٠٠٦، ص٥٣.
[2] . رتشاردز، أ. أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد بدوي. المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص١٩٠.

وعلاوة على ذلك فالكلام الشعري الموزون يلفت المتلقي إليه، ويثير إعجابه، لتتابع التفاعيل في الأشطر الشعرية على نظام واحد، فالإثارة تأتي أولا من النظام الموحد في عدد التفاعيل فالقافية الموحدة بعد ذلك. يقول أنيس: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية. فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد. فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر، وذلك حين نمرن المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن."[١]

وليحافظ المتلقي على الإثارة التي يبعثها الوزن الموحد في نفسه، لا بدَّ له أنْ يدرب أذنه على الأوزان الموسيقية المتنوعة في عروضنا العربي، ليحقق اللذة والمتعة الفنية. ومن هنا سنتناول الأوزان العروضية في شعر الأرَّجاني، لنرى إلى أي حد سار على نهج مَنْ سبقه من الشعراء.

أولاً: الموسيقى الخارجية: تتمثل في الوزن والقافية. وسأتناول في هذا الجزء ما يلي:

أولاً: الأوزان العروضية

ظهرت عند بعض النقاد القدماء وبعض النقاد المحدثين؛ قضية تتعلق بالأوزان الشعرية والأغراض الشعرية، فقيل إنَّ لكل غرض شعري وزن عروضي يناسبه، وممن أشار إلى ذلك من

[1]. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. دار القلم، بيروت، ١٩٧٢، ص١٨.

القدماء ابن طباطبا)ت٣٢٢هـ) والقرطاجني، فالأول عرضها عرضاً سريعاً في حديثه عن بناء القصيدة. يقول: "فإذاَ أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَضَ المَعْنى الَّذِي يُرِيد بِنَاءَ الشِّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْبسُهُ إِيَّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَزْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْه."[1] فلكل معنى يجول في خاطر الشاعر، ألفاظ خاصة، وقواف تنسجم معه، ووزن يناسبه.

وتتضح رؤية ابن طباطبا أكثر عند القرطاجني، في ضوء حديثه عن أغراض الشعر المتنوعة، وما ينبثق في كل غرض من قصد معين، فقد يقصد في غرض ما الجد والرصانة، أو البهاء والتفخيم، أو التحقير والتصغير.. فإذا ما حاكى أياً من هذه المقاصد، فإنَّ لها وزناً ما تتآلف معه. يقول: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره."[2]

ويحدد القرطاجني في موضع آخر أنَّ غرض الرثاء يليق معه وزنا المديد والرمل. يقول: "ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر."[3]

---

[1] . ابن طباطبا، محمد: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع. مكتبة الخانجي، القاهرة، [د.ت]، ص٨.
[2] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الخوجة. ص٢٦٦.
[3] . المصدر السابق. ص٢٦٩.

ويمثل هذا الاتجاه من المحدثين: عبدالله الطيب وحامد الخطيب. يتناول الطيب في أكثر من موضع العلاقة الوثيقة بين المعنى الشعري والوزن العروضي، ومثال ذلك بحر المديد، ففي نغمه صلابة وعنف تتواءم مع الرثاء والانتقام. يقول: "فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف، تناسب هذا النوع من الشعر [رثاء وانتقام]. ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تُدَق في الحرب... وبحر المديد على بساطة نغمه يعسر على الناظم"[1].

ويقابل المديد في وحشيته الرمل في رقته وعذوبته، لذا فهو يناسب الموقف الغزلي أكثر من أي وزن آخر. يقول: "وفي الرمل رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى... وقد تعاطاه بعض العراقيين الذين كانوا ينظمون في الملاحم والأحداث. أو الشعر الغزلي يناسب الرمل أكثر من هذا النوع الآخر الملحمي. لأن ذكر الملاحم –لا سيما في معرض المفاخرة والمنافرة– يحتاج إلى رنة قاسية غليظة، وفحوى معاني الفخر وما إليه تتنافر مع رقة الرمل وملنخولياه. وما أظن الذين استعملوه من أصحاب الملاحم فعلوا ذلك إلا لخفة هذا الوزن وسهولته في الحفظ. فمن هنا أصابوا، ولكنهم خطئوا من حيث عدم مناسبة هذا الوزن لأغراضهم. وقد فتح باب الرمل في هاته الناحية الملحمية."[2]

ويقترن بحر الخفيف عند القرطاجني بالصخب، لذا فالمتصوفة ينظمون عليه كثيراً. يقول: "وهذا وزن منتظم، صدره كعجزه: "تَنْ تَ تَنْ تَنْ، تَ تَنْ تَنْ. وهو خفيف النغم كأن صاحبه يضرب دُفّاً في مَجْمَعَ رَقْص. وفيه صَخَبٌ وجَلَبة، ولا يكاد يصلح فيما أرى إلا للألفاظ التي تسرد

---

[1] . الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠، ١/ ٧٥.
[2] . المرجع السابق. ١/ ١٣١.

سرداً، من غير مراعاة للمعنى، كيما يتغنى بها صاحب دُفّ جهوري الصوت، ليحــرك النــاس ويهيجهم. وهو عندي من الأوزان المنحطة للغاية. وقد استعمله بعض المعاصــرين فلــم يــأتوا بطائل.. وهذا بحر يصلح للتغني بالألفاظ العذبة، والعواطف الرقيقة في غير تعمق- ومع هــذا، فالمنظوم فيه ليس بكثير ولا مشهور. اللهم إلا المتصوفة"[1].

أما الخطيب فيشير إلى أنَّ أوتار بحر البسيط مثلاً قادرة على إبراز الألم أكثر من غيرها من الأوزان الأخر. يقول: "فمن حيث الموسيقى نرى أنَّ أوتار البسيط أطول وأقدر على إظهــار الآلام، ونغمها أكثر تأثيراً."[2]

إذن، هذه بعض الآراء التي تربط بين المعنى الشعري وبين الوزن الشعري، لكن إلى أي مدى اتفقت هذه الآراء مع شعر الأرَّجاني؟.

لقد ذكرت في القسم الأول من الفصل الأول، أنَّ موضوع المدح حظي باهتمام خاص في شعر الأرَّجاني، فطغى على الموضوعات الأخر، وإذا نظرنا مثلاً في القصائد التي نسجها الشاعر في مدح سديد الدولة الأنباري، لنرى هل نظمت على وزن عروضي واحــد، أو أوزان متنوعــة حسب الدفقة الشعورية لخلجات الذات الشاعرة؟.

نسج الأرَّجاني قصائده في مدح سديد الدولة على أوزان شعرية متعددة، منها أربع قصائد على بحر الطويل، وثلاث قصائد على بحر الخفيف، وثلاث أخر على بحر البسيط، وقــصيدتين لكل من بحري الكامل والمتقارب، وقصيدة لبحر المتدارك...

[1] . المرجع السابق. ١/ ٧٩- ٨٠.
[2] . الخطيب، حامد: الثعالبي ناقدا في يتيمة الدهر. مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٨، ص٧٧.

وإذا نظرنا في المواضيع الأخر في شعر الأرَّجاني، يتجلى، لنا، أنَّ موضوع الوصف نسج مثلاً على أوزان متعددة، ومثال ذلك قصيدته في وصف غلام تركي يضرب بالدبوق التي جاءت على بحر الرجز، وقصيدته الأخرى في وصف شبديز جاءت على بحر الطويل...

وقد ذكر سابقاً أنَّ بحر المديد يتلاءم مع الرثاء والانتقام، لكن موضوع الرثاء فـي شـعر الأرَّجاني نسج على أوزان غير هذا البحر، فجاءت قصيدته في رثاء ملك العلماء مسعود بن محمد الخجندي على بحر الكامل، وقصيدته في رثاء تاج الملك على بحر المنسرح، وقصيدته في رثـاء ولد القاضي ناصر الدين عبد القاهر على بحر الوافر. ومن هنا، لم ينظم أياً من قـصائد الرثـاء على بحر المديد، فأين ذهبت آراء النقاد عند تحديدهم لكل غرض لشعري وزن شـعري يتوافـق معه؟.

إذن، لا قيود تقف أمام حرية الشاعر المبدع، تملي على أغراضه الشعرية أوزاناً شـعرية تنسجم مع بعضها ولا تنسجم مع بعضها الآخر، فالذات الشاعرة تختار ما يلائم شعورها من جهة، وألفاظها المراد منها صنع سبيكة ذهبية حسنة المعدن، والشكل الخارجي في آن واحد. ويـضاف إلى هذا أنَّ أوزاناً بعينها تتكرر عند معظم الشعراء الأقدمين كثيراً، في حين لا تجـد أي اهتمـام لبعضها الآخر. والجدول الآتي يعرض إحصائية للبحور الشعرية في شعر الأرَّجاني، بدواوينـه الثلاثة بتحقيق محمد قاسم:

الرقم	الأوزان الشعرية	أرقام الصفحات	عدد المرات	النسبة المئوية
١.	بحر الطويل	٤٥، ١٣٠، ١٣٩، ١٦٣،	٥٤	٢٦

		١٧٢، ١٨٢، ١٩٥، ٢٢٧، ٢٣٦، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٩٩، ٣٢٣، ٣٣٢، ٣٥٣، ٣٧٠، ٣٧٨، ٤٢٠، ٤٦٧، ٤٧٧، ٥٨٠، ٥٩٢، ٦٦٦، ٦٨٣، ٧١٧، ٧٢٤، ٧٥٩، ٨١٧، ٨٣٧، ٨٣٩، ٨٥١، ٨٨٠، ٩٠٣، ٩١٢، ٩٣١، ٩٤٨، ١٠٠٥، ١٠١٣، ١٠٤٨، ١٠٧٩، ١٠٩٧، ١١١٧، ١١٣٥، ١١٥٢، ١٢١٣، ١٢١٨، ١٢٣٩، ١٢٥٣، ١٣٠٠، ١٣٣٢، ١٣٦٤، ١٤١٧، ١٤٥٠، ١٥٨٠		
٢.	بحر الكامل	٣، ٣٠، ٤١، ٥٧، ٩٩، ١٩٩، ٢٠٩، ٢١٥، ٢١٨، ٢٣١، ٢٥٠، ٢٦٠، ٣١١، ٣٢١، ٣٤٠، ٣٦٢، ٣٨٧،	٤٥	20,4

		٣٩٥، ٤٣٤، ٤٤٩، ٤٩٧، ٦٢٢، ٦٣٧، ٦٥٤، ٧٩٩، ٨٨٥، ٨٩٣، ٩١٤، ٩٨٦، ١٠٤٤، ١٠٥٨، ١٠٧٣، ١٠٨٨، ١٠٩٩، ١١٥٥، ١١٧٤، ١١٧٧، ١٢١١، ١٢١٥، ١٢٢٥، ١٣٤٢، ١٤٠٢، ١٤٣٧، ١٤٦٨، ١٤٩٤		
*	مجزوء الكامل	١٨١، ٧٣٣، ١١٤١، ١٢٥٠	٤	1,8
٣.	بحر البسيط	٤٤٥، ٤٨٧، ٥٤٣، ٥٥٥، ٥٦٥، ٦٠٥، ٦٧٣، ٧٧٦، ٧٨٩، ٨١٠، ٨٣٠، ٨٦٥، ٨٧٧، ٩٤٠، ٩٩٥، ١٠٢٢، ١٠٣٢، ١١٣٢، ١١٨٣، ١١٨٥، ١٢٠٢، ١٢٤٩، ١٣١٠، ١٣٥٤، ١٣٩٥، ١٤١١، ١٤٤١، ١٤٧٩،	٣٣	15,3

		١٥٠٨، ١٥٢٤، ١٥٣٦، ١٥٤٧، ١٥٧٢		
*	مشطور البسيط	٤٠٢	١	,4
*	مخلع البسيط	١٥٤٦	١	,4
٤.	بحر الخفيف	١٤، ٩٥، ١١٦، ٤٩٩، ٥١٣، ٥٢١، ٥٥٠، ٧٤٥، ٧٧٢، ٧٨٧، ٨٢٠، ٩٢١، ٩٥٥، ١٠٠٦، ١٠٠٩، ١٤٢٨، ١٤٩٥، ١٥٠٥	١٨	8,3
٥.	بحر الوافر	٢٤٧، ٦٠٢، ٧٥٧، ٩٧٣، ١٠٣٦، ١٠٦٤، ١١١١، ١١٦٣، ١١٩٥، ١٢٣١، ١٢٧٨، ١٢٩٦، ١٣٧٣، ١٤٨٦، ١٥٥٤، ١٥٦٣	١٦	7,4
٦.	بحر المتقارب	٧٠، ٤١٢، ٦٤٤، ٩٨٠، ٩٩٨، ١١٢٦، ١٢٥٦، ١٢٦٠، ١٢٧٢، ١٣١٢، ١٣٨٥	١١	5,1

.٧	بحر السريع	٢٨٦، ٧٠٤، ٧٠٥، ٨٧٣، ١١٢٥، ١١٤٩، ١٥١٥	٧	4,1
.٨	بحر الرجز	٩، ١٤٩، ٤٢٩، ٥٢٧، ٦٩٦، ٩٦٤، ١٥٨٣	٧	3,2
*	مجزوء الرجز	٢٩٧، ٦٠٩، ٧٠٧	٣	1,3
.٩	بحر المنسرح	٨٤، ٧٩٧، ٩١٠، ١٢٨٥، ١٥٥٢	٥	1,8
.١٠	بحر الرمل	١٠٧، ١٣٢٢، ١٤٦٢	٣	1,3
*	مجزوء الرمل	١٢٩٤، ١٣٣٧	٢	,9
.١١	بحر المتدارك	٤٥٧	١	,4
.١٢	بحر الهزج	٨٥٩	١	,4
.١٣	بحر المديد	١٣٣٨	١	,4
.١٤	بحر المجتث	٠	٠	
.١٥	بحر المقتضب	٠	٠	
.١٦	بحر المضارع	٠	٠	
	المجموع		٢١٣	

يتبين، لنا، في ضوء الجدول السابق أنَّ الشاعر نسج معظم شعره على بحر الطويل فالكامل فالبسيط... وقد خلا ديوانه من ثلاثة أوزان: المجتث والمقتضب والمضارع. وقد تشابهتْ الإحصائية السابقة، إلى حد كبير، مع الإحصائية التالية– إحصائية للبحور الشعرية في المقطوعات الشعرية في ديوان الأرَّجاني تحقيق محمد قاسم:

الرقم	البحور الشعرية	أرقام الصفحات	عدد التكرارات	النسبة المئوية
١.	بحر الطويل	٥٦، ١٢٩، ١٢٩، ١٨٠، ٢٣٤، ٢٣٥، ٤٤٧، ٤٤٨، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٤، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٤٥، ٧٧٠، ٧٧٢، ٧٧٤، ٧٩٧، ٩٨٦، ١٠٤١، ١١٨٤، ١٣٣٨، ١٣٤١	٢٤	27,2
٢.	بحر الكامل	٦٧، ٦٨، ١٩٨، ٢٤٥، ٢٥٩،٢٥٩، ٥١٠، ٥١٢، ٧٧٣، ٧٨٦، ٧٩٦، ٨٢٩، ١٠١٢، ١٠١٢،	١٨	20,4

		١١١٠، ١٢٥٩، ١٣٤١، ١٤٦١		
*	مجزوء الكامل	٢٣٣، ٢٨٥، ٧٧٥، ١٠٠٨	٤	4,5
٣.	بحر البسيط	٢٣٤، ٢٤٦، ٥١٠، ٥٤٩، ٥٥٠، ٦٨٢، ٧٨٥، ٧٨٥، ٧٨٦، ١٠٠٨، ١٢٥٨، ١٣٣١، ١٥٠٥، ١٥٠٧	١٤	15,9
*	مخلع البسيط	١٥٤٤	١	1,1
٤.	بحر الوافر	٥١٢، ٥٤٩، ٥٥٣، ١١٤١، ١١٩٤، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٥٠٦	٨	9
*	مجزوء الوافر	١٤٨٥	١	1,1
٥.	بحر المنسرح	٥١١، ٨٠٩، ١٠٠٦، ١٣٤٠	٤	4,5
*	مجزوء المنسرح	١٩٧	١	1,1
٦.	بحر السريع	٧٣٢، ٧٧٤، ٨٧٦،	٤	4,5

		١٠٤٣		
.٧	بحر المتقارب	٧٠٣، ٨١٦، ١٢١٢	٣	3,4
.٨	بحر الخفيف	٢٤٦، ٩٥٤	٢	2,2
*	مجزوء الخفيف	٧٦٩، ١٥٤٣	٢	2,2
.٩	مجزوء الرمل	٧١٦	١	1,1
.١٠	بحر المجتث	١١٦٣	١	1,1
	المجموع		٨٨	

في ضوء الجدولين السابقين، نلحظ أنَّ الأرَّجاني نظم قصائده ومقطوعاته علـــى الأوزان التامة والمجزوءة في الأغلب. وقد احتل بحر الطويل الصدارة في كلا الموضعين، ففي القـــصائد الشعرية نظم ستاً وخمسين قصيدة من بين مائتين وإحدى عشرة قصيدة، أما في المقطوعات فقـــد أخذ أربعاً وعشرين قصيدة من ثمان وثمانين قصيدة. وفي المرتبة الثانية يطالعنا بحر الكامل تاماً ومجزوءاً ، فاستحوذ التام على أربع وأربعين قصيدة، وثماني عشرة مقطوعة، أما المجزوء فأربع لكل من القصائد والمقطوعات الشعرية. ويأتي بحر البسيط في المرتبة الثالثة، حيث نظـــم ثلاثـــاً وثلاثين قصيدة تامة، وأربع عشرة مقطوعة تامة، وقصيدة على مخلع البسيط، ومقطوعة أخـــرى على مخلع البسيط، وقصيدة على مشطور البسيط فقط.

إذن، جاءت الأوزان العروضية في المراتب الثلاث الأول على التوالي الطويل فالكامـــل فالبسيط، سواء أكان البحر تاماً أم مجزوءاً. وبعد ذلك يختلـــف ترتيـــب الأوزان بـــين القـــصائد

والمقطوعات، فيجيء في المرتبة الرابعة بحر الخفيف في ثماني عشرة قصيدة تامة، وفي المقطوعات يأتي بحر الوافر في ثماني مقطوعات تامة، ومقطوعة واحدة مجزوءة، وفي المرتبة الخامسة بحر الوافر في ست عشرة قصيدة تامة، وبحر المنسرح في أربع مقطوعات تامة، ومقطوعة مجزوءة فقط. وفي المرتبة السادسة بحر المتقارب في إحدى عشر قصيدة، وبحر السريع في أربع مقطوعات. وفي المرتبة السابعة بحر السريع في تسع قصائد، وبحر المتقارب في ثلاث مقطوعات. وفي المرتبة الثامنة بحر الرجز في سبع قصائد تامة، وثلاث قصائد مجزوءة، وبحر الخفيف في مقطوعتين تامتين ومقطوعتين مجزوءتين، وفي المرتبة التاسعة بحر المنسرح في أربع قصائد، ومجزوء الرمل في مقطوعة واحدة فقط. وفي المرتبة العاشرة بحر الرمل في ثلاث قصائد تامة، وقصيدتين مجزوءتين، وبحر المجتث في مقطوعة واحدة فقط.

وهناك مجموعة من البحور الشعرية نظم الأرَّجاني فيها قصائد، لكنه لم ينظم على منوالها مقطوعات، وهي: المتدارك والهزج والمديد، قصيدة واحدة لكل بحر شعري. والأوزان العروضية التي لم ينظم عليها مقطوعات شعرية هي: الهزج والرجز والمتدارك والمديد والمقتضب والمضارع.

ولا بدَّ لنا في هذا المقام من العودة إلى آراء النقاد قدماء ومحدثين، في مضمار درجات الأوزان الشعرية في الشعر العربي القديم، بالإضافة إلى منزلتها وأهميتها عندهم، فمن القدماء القرطاجني. يقول: "فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوي للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما

أقوى.. فأما المنسرح ففي اطراد التلاحم عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد غلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المضارع فيه كل قبيحة، ولا ينبغي أنْ يكون من أوزان العرب وإنما وضع قياساً، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر."[1]

فبحرا الطويل والبسيط، في ضوء رؤية القرطاجني النقدية، من أعلى درجات الأوزان الشعرية، ويأتي بعد ذلك الوافر والكامل والخفيف. لكن أوزان الشعر عند الأرَّجاني مختلفة- الطويل فالكامل فالبسيط فالخفيف فالوافر على التوالي. وثمة أوزان أخر مستهجنة أو ساذجة كالمتقارب والهزج والسريع والمنسرح. وهذه الأوزان لم تحظ باهتمام الشعراء القدماء كثيراً، ولا باهتمام الأرَّجاني خصوصاً.

وتستمر هذه الرؤية النقدية عند النقاد المحدثين كشكري عياد. يقول: "فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من الشعر: وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط. وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على الإطلاق، وهي المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك، ويستنتجون من ذلك أن هذه الأوزان الأربعة لم يكن لها وجود حقيقي، ولكنها استخرجت استخراجاً من دوائر الخليل. فشأنها إذن شأن البحور المهملة. وقد تتساءل: لماذا أثبتوها في حين أسقطوا أوزانا أخرى ورد فيها شعر عن القدماء، إنْ صح ما يقرره الفريق الأول من النقاد؟ ونحن نقبل القولين معاً، ونرى أنَّ صنيع العروضيين في الحالتين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة، فهم، ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه "أقيس"، أي أكثر انسجاماً

[1] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد خوجة. ص٢٦٨.

مع البناء النظري الذي أقاموه، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو اعتبروه شاذا إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظري كان هذا شأنهم في النحو واللغة، فلا عجب إذا اتبعوه في العروض أيضاً، فأسقطوا أوزاناً وردت عن العرب لأنَّها لا تتفق مع قواعدهم النظرية، وأثبتوا أوزاناً أخرى تمحلوا لها الشاهد أو اصطنعوه لأنَّها تتفق مع هذه القواعد. وبناء على ذلك يمكن القول أن العروضيين القدماء أقاموا بناء فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان، فلا هو يمثل أوزان العرب القدماء، التي زادوا فيها ونقصوا منها، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التي أنكروها وأهملوها، منذ استهجنوا خروج أبي العتاهية على الأوزان المعروفة، إلى أنْ أخرجوا الموشحات من أشعار العرب"[١].

يطرح عياد في النص المقتبس السابق قضية مهمَّة في العروض العربي، ألا وهي استخراج أوزان من دوائر الفراهيدي، لم ينظم الشاعر العربي القديم على وزنها، وهي: المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك، ويقابل ذلك إهمال أوزان أخر لها شواهد شعرية في الشعر العربي القديم، لأنها لا تتفق وبنائهم النظري.

والقضية السابقة تحتاج إلى الإطلاع التام على دواوين الشعراء الجاهليين، للتنقيب الدقيق عن الأوزان العروضية التي نظم الشاعر الجاهلي على وزنها، والأخر التي لم يتطرقوا إليها. وبصرف النظر فإنَّ الأرَّجاني لم ينسج قصائد شعرية على بحر المجتث والمقتضب والمضارع، ونسج قصيدة واحدة على بحر المتدارك. وما أود الوصول إليه إذا لم ينظم الشاعر الجاهلي على هذه الأوزان العروضية، أو لم تصلنا شواهد الشعرية تؤيد ذلك، لأسباب قد يكون من بينها أنَّ هذه الأوزان قليلة الاستعمال، وقد تصل إلى درجة الندرة، ومن هنا لم يلم النقاد بجميع الشواهد

[1] . عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية. دار المعرفة، [د. م]، ١٩٦٨، ص١٥.

الشعرية في هذا المضمار، لبعد الفترة الزمنية بين الفراهيدي والشعراء الجاهليين، وقد يعود السبب إلى ضياع كثير من الشعر الجاهلي لذا من الصعب علينا باحثين أو نقاد، إصدار أحكام ونتائج دقيقة تتعلق بتلك الحقبة الزمنية. ناهيك عن تبعثر الشواهد الشعرية بين كتب النقاد القدماء تؤيد سماعهم شواهد شعرية لتلك الأوزان التي قيل أنَّ العربي القديم لم ينظم بيتاً على منوالها، ومثال ذلك قول الأخفش الأوسط في سماعه شاهد شعري عن العرب في بحر المجتث. يقول:

"جنٌّ هببنَ بليلِ يندبن سيِّدَ هنَّهْ

معروفٌ في شعر العرب."[1]

وبالرغم من قلة الشواهد الشعرية على هذه الأوزان، إلا إنَّ الشعراء في العصور التي تلت العصر الجاهلي، قد استخدموها في القليل القليل من أشعارها.

ثانياً: الزحافات والعلل في الأبحر العروضية

يتكون عروض الفراهيدي من خمسة عشر بحراً، وزاد عليها الأخفش فيما بعد بحراً جديداً، هو بحر الخبب أو المتدارك. وتمثل "البحور عند الخليل.. الأنساق الإيقاعية المختلفة، التي لاحظ وجودها في الشعر العربي عن طريق الاستقراء. وتشعر تسميته لها بالبحور أن أسسها الإيقاعية تختلف من نسق إلى آخر، كما تختلف البحور في نقطة وجودها على الأرض، واضطراب كل منها بما لا يضطرب له الآخر، رغم اتحاد الماء والموج في كلها. وقد حصرها في خمسة عشر نسقاً أو بحراً"[2].

---

[11] . الأخفش الأوسط، أبو الحسن: القوافي، تحقيق أحمد النفاخ. دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص١١٥.
[2] . العلي، محمد: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣، ص٩٥.

ولكل بحر من البحور الستة عشر تفعيلة أو تفعيلتين أساسيتين، ويتفرع عن كل تفعيلة أساسية تفاعيل ثانوية، مما يثري على البحر الشعري نغماً موسيقياً حيوياً يبعد إيقاع النص الشعري عن الرتابة والملل. وتسمى التفعيلات الثانوية الزحافات والعلل، الأول تختص بحشو البيت، والأخر بعروض البيت وضربه. ومن هنا، سنرى ما هي الزحافات والعلل التي استخدمها الأرَّجاني في أوزان شعره، وأول ما ابتدأ به بحر الطويل.

أولاً. بحر الطويل

يعد بحر الطويل أكثر البحور الشعرية في شعر الأرَّجاني خاصة، وفي الشعر العربي القديم عامة. يقول بعض النقاد في ذلك "الطويل هو من أكثر بحور الشعر استعمالا، ويكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوبا على ميزان الطويل."[1] ويقول آخر: الطويل "أكثر بحور الشعر العربي استعمالاً على الإطلاق"[2]. ويتكون هذا الوزن من تفعيلتين أساسيتين هما "فعولن"، و"مفاعيلن"، وينبثق عن هاتين التفعيلتين زحافات وعلل كثيرة، ستتضح من خلال تناول نصوص من شعر الأرَّجاني.

وقبل الولوج إلى الزحافات والعلل التي استخدمها الأرَّجاني في شعره، لا بدَّ لي من طرح قضية تقنين العروض العربي، فهل من الممكن أنْ نحد حرية المبدع العربي، وعلى الأخص الشاعر القديم بوضع قواعد عروضية، قد ألفها مقننها بعد فترة طويلة من إبداع الشعر الجاهلي؟. إنَّ عملية التقنين قد تتقلقل وتضطرب بوجود أمثلة شعرية لا تتفق مع قاعدة ما، وهذا ما يجب

---

1. حركات، مصطفى: أوزان الشعر. ص٥٩.
2. الأسعد، عمر: علم العروض والقافية. عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٤، ص٤٨.

علينا فعله، أي البعد عن أخذ القواعد العروضية على علاتها، لا أنْ نتهم الشاعر أي شاعر بالخطأ لانزياحه عن قاعدة عروضية ما. وسينجلي ما أتحدث عنه لاحقاً.

لجأ الأرَّجاني إلى الزحافات والعلل المنبثقة عن التفعيلتين الأساسيتين في بحر الطويـــل، ليفسح المجال أمامه في اختيار مد أكثر من الألفاظ الشعرية، تتناسب مع دفقاته الشعورية، فالتقيد بالتفعيلة الأساسية فقط، قد يحد من الحرية الشعرية والشعورية في آن واحد؛ فمن علل "مفـــاعيلن" في عروض هذا البحر، تفعيلة "مفاعي" المحذوفة، ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

سَـــــواءٌ تَـــــدانٍ منهــــمُ وتَنـــــاء   إذا عَزَّ نَيْلاً وصْلُهم وعَزائي

د--/ د---/ د-د/ د--   د--/ د---/ د-د/ د--

فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي   فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي

ونعود، هنا، إلى عملية تقنين العروض العربي، يقول بكار مثلاً في النتائج والملاحظـــات التي توصل إليها في بحر الطويل، "للطويل عروض واحدة دائماً: (مفـــاعلن د-د-) بـــدلاً مـــن (مفاعيلن د---)."[2]

وثمة ملاحظة أخرى ذكرها بكار قبل الملاحظة السابقة، وهي "عروض الطويل لا تـــأتي تامة على (مفاعين د---) في الأغلب الأعم"[3]. وبالنظر إلى شعر الأرَّجاني نرى أنَّ "مفاعيلن" في العروض تكررت في أكثر من موضع، ومن هنا، تتقلقل القاعدة السابقة عند تطبيقها على شـــعر

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٤٥.
[2] . بكار، يوسف: في العروض والقافية. دار المناهل، بيروت، ط٣، ٢٠٠٦، ص٦٢.
[3] . بكار، يوسف: في العروض والقافية. ص٦٢.

الأرَّجاني، فنقول أنَّ عروض الطويل تأتي تامة على مفاعيلن، وبهذا نخرج القاعدة السابقة من حيز الندرة إلى مكان أكثر رحابة لحرية الشاعر فالمتلقي. ومثال ذلك قوله[1]:

أُسائِلُ عنها الرَّكْبَ وهْيَ معَ الرَّكْبِ وأطلُبُها من ناظرِي وهي في القلبِ

د-د/ د---/ د-د/ د--- د-د/ د---/ د--/ د---

فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعيلن فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

وقوله أيضاً[2]:

كأنّك بالأحبابِ قد جَدَّدوا العَهْدا وأنجزَتِ الأيام من وَصْلِهم وَعْدا

د-د/ د---/ د--/ د--- د-د/ د---/ د--/ د---

فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

وقوله أيضاً[3]:

أَضُمُّ على قلبي يَديَّ من الوَجْدِ إذا ما سَرى وَهْناً نسيمُ صَبَا نَجْدِ

د-د/ د---/ د-د/ د--- د--/ د---/ د-د/ د---

فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعيلن فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعيلن

ولنعد قليلاً إلى الملاحظة الأولى المذكورة سابقاً، وفحواها أنَّ للطويل عروض واحدة وهي "مفاعلن"، لكن هل الأرَّجاني التزم هذه القاعدة، أو هل على الشاعر المبدع أنْ يقرأ قواعد العروض العربي قبل البدء في تخطيط مشاعره شعراً، ليحكم أحاسيسه لقواعد تحط من حرية تفكيره وحيويته في النص الشعري، إنَّ الأرَّجاني لم يكتف بتفعيلة العروض "مفاعلن" فقط، بل

---

1. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٢٧.
2. المصدر السابق. ١/ ٣٣٢.
3. المصدر السابق. ٢/ ٤٧٧.

استخدم تفعيلة "مفاعي" في أكثر من موضع من شعره، ومثال ذلك قوله في مدح شهاب الدين أسعد الطغرائي[1]:

إذا لم يَخُنْ صَبٌّ ففيمَ عِتابُ   وإن لم يكنْ ذَنْبٌ فممِّ يُتابُ

د--/ د---/ د-د/ د--   د--/ د---/ د-د/ د--

فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي   فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي

وأيضاً قوله في مدح الوزير سعد الملك[2]:

سلا حاديَ الأنضاء أين يريدُ   وهذا وقد كلَّ المَطِيُّ زرودُ

د--/ د---/ د-د/ د--   د--/ د---/ د-د/ د--

فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي   فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي

إذن، تفعيلة "مفاعي تأتي في عروض بحر الطويل، ولا ضير في ذلك، بل الضير يأتي من القواعد العروضية التي يفرضها النقاد على حرية الذات المبدعة، لكن الذات تكسر القيود لتتحرك بحرية وطلاقة، ما دامت ملتزمة بالقاعدة الرئيسية، أي الحفاظ على وزن عروضي واحد داخل الإطار الشعري نفسه.

ومن خلال الأمثلة الشعرية السابقة، تدور علل الأرَّجاني في عروض الطويل وضربه حول التفعيلة التامة "مفاعيلن"، بالإضافة إلى تفعيلة القبض "مفاعلن"، وتفعيلة الحذف "مفاعي"، أما زحافات هذا البحر "مفاعلن"، بالإضافة إلى التفعيلة الأساسية "مفاعيلن"، ومن تفعيلة "فعولن" زحاف واحد وهو القبض في "فعول".

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٣٩.
[2] . المصدر السابق. ١/ ٣٧٠.

ثانياً: بحر الكامل

يأتي بحر الكامل في شعر الأرَّجاني في المرتبة الثانية، وفي الشعر العربي القديم في المرتبة الثالثة بعد بحر الطويل والبسيط. ويتكون من تفعيلة عروضية واحدة تتكرر ثلاث مرات في كل شطر شعري، وهي "متَفاعلن"، وجاء في شعر الأرَّجاني تاماً ومجزوءاً، وما نعرضه، هنا، الزحافات والعلل المستخدمة في شعره، وما إذا كان ثمة مخالفة ما لقاعدة عروضية وضعها النقاد العروضيون.

وسنركز في هذا المقام على علل الكامل لا زحافاته، لأنَّ الإشكالية بين النقاد والشعر العربي القديم تتجلى في ذلك فقط. ونضرب مثالاً لذلك قول مصطفى حركات: "شذ من الكامل نموذج عروضه مُتفاعلن وضربه فعْلن. وهذا النموذج هو الكامل الثالث في تصنيف الخليل."[1] وقبل مناقشة هذا القول، سنعرض لعلل الأرَّجاني في العروض والضرب مستندين على نصوص شعرية. يقول مثلاً في مدح أبي نصر بن حامد ويهنئه بالصوم[2]:

في ظلِّ مُلْكٍ لا يُصَغِّرِ قَدْرَه   إلاّ رجاءُ مَزيدِه المُترقّب

--د-/ --د-/ دد-د-   --د-/ دد-د-/ دد-د-

متْفاعلن/ متْفاعلن/ متَفاعلن   متْفاعلن/ متَفاعلن/ متَفاعلن

فالعروض في البيت السابق تامة، والضرب كذلك، وقد قيل سابقاً أنَّ عروض الكامل "متفاعلن" شاذة، لكن ما هو حكم النقاد على الشذوذ أو غيره؟. ومثال آخر على مجيء "متفاعلن" في العروض، قوله في مدح رئيس الدين الشهابي المقرئ[3]:

---

[1]. حركات، مصطفى: أوزان الشعر. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨، ص٩٤.
[2]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٢٠٩.
[3]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٩٨.

لولا رجائي ثانياً للقائهِ   ما كنتُ أحيا ساعةً في نائه

--د-/ --د-/ دد-د-   --د-/ --د-/ --د-

متْفاعلن/ متْفاعلن/ متَفاعلن   متْفاعلن/ متْفاعلن/ متْفاعلن

فالعروض تام، والضرب "مضمر" (متْفاعلن)، وهذا شكل آخر من أشكال الضرب في وزن الكامل. وثمة أنواع أخرى كمجيء العروض والضرب مضمرين، كقوله في مدح ضياء الدين أحمد بن علي رئيس بلدة أزوارة[1]:

يَرْمي فؤاديَ وَهْوَ في سَوادِهِ   أتُراهُ لا يخْشَى على حَوبْائه

--د-/ دد-د-/ --د-   دد-د-/ --د-/ --د-

متْفاعلن/ متَفاعلن/ متْفاعلن   متَفاعلن/ متْفاعلن/ متْفاعلن

أو العروض مقطوع مضمر (متْفاعلْ)، والضرب مقطوع (متَفاعل)، كقوله في مدح معين الدين أحمد بن الفضل[2]:

نَزلَ الأحبّةُ خِطّةَ الأعداءِ   فغدا لقاءٌ منهمُ بلِقاءِ

دد-د-/ دد-د-/ ---   دد-د-/ --د-/ دد--

متَفاعلن/ متَفاعلن/ متْفاعلْ   متَفاعلن/ متْفاعلن/ متَفاعل

أو على العكس، أي أنْ يكون العروض مقطوع، والضرب مقطوع مضمر. يقول معاتباً الماء استعارة[3]:

صدرَ الرِّعاءُ وما سَقَيْتُ ظَمائي   أفلا يَخورُ جَنانُ هذا الماءِ

---

1. المصدر السابق. ١/ ٣.
2. المصدر السابق. ١/ ٣٠.
3. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٤١.

دد-د-/ دد-د-/ دد--   دد-د-/ دد-د-/ ---

متَفاعلن/ متَفاعلن/ متَفاعلْ   متَفاعلن/ متَفاعلن/ متْفاعلْ

ولنعد قليلاً إلى قول حركات شذ من الكامل ضرب "متْفا"، وقد قال الأرَّجاني في بيت من قصيدة وصف معسكر السلطان، ومدح بعض الوزراء ضرباً تفعيلته "متْفا". يقول[1]:

ذكَر المعسكَر صاحبي ذِكْرا   فأثارَ لي تَذكارُه فِكْرا

دد-د-/ دد-د-/ --   دد-د-/ --د-/ --

متَفاعلن/ متَفاعلن/ متْفا   متَفاعلن/ متْفاعلن/ متْفا

فالعروض والضرب في البيت السابق فيهما علة واحدة وهي أحذ مضمر. وأيضاً هنــاك تفعيلة "متَفا"، في عروض قول الشاعر[2]:

وَقّعْ رعَاكَ اللهُ مِن مَلِكٍ   في قَصَّتي وتَغنَّمِ الأجْرا

--د-/ --د-/ دد-   --د-/ دد-د-/ --

متْفاعلن/ متْفاعلن/ متَفا   متْفاعلن/ متَفاعلن/ متْفا

فــ"متَفا" عروض أحذ، وقد تكون هذه التفعيلة في الضرب كذلك، كقول الشاعر في مــدح علي بن نصر السالمي[3]:

للطَّيفِ بَحرُ بُكايَ يَنْفَرِقُ   وإذا تقحّمَ عُذَّلي غَرِقوا

--د-/ دد-د-/ دد-   دد-د-/ دد-د-/ دد-

متْفاعلن/ متَفاعلن/ متَفا   متَفاعلن/ متَفاعلن/ متَفا

---

1 . المصدر السابق. ٢/ ٦٢٢.
2 . المصدر السابق. ٢/ ٧٧٣.
3 . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ٩٨٦.

ويشير إبراهيم أنيس إلى أنَّ تفعيلة "متَفا" نادرة في الضرب. يقول: "أما الحالة الثالثة التي تنتهي أبياتها بالوزن "متَفا" فهي نادرة في الشعر العربي، ولم أظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال."[1] وكذا يقول محمد الداية: "وقد شذ فيها الحذ مفارقاً أيضاً"[2]. وقد جوزها آخر بقوله: ""ويجوز فيه سقوط الوتد من متفاعلن فيبقى فيه متفا فينقل إلى فَعِلن... وذلك يسمى الأحذ."[3]

ويتضح لنا من خلال النصوص الشعرية السابقة أنَّ للعروض وللضرب العلل ذاتها، أي ليس ثمة علة يحتكرها العروض أو الضرب فقط، فالعلل تأتي وفقاً لحرية الشاعر المبدع في التعبير عن ألفاظه وتراكيبه الشعرية، لا وفقاً لقواعد نقاد العروض العربي الباهتة.

ثالثاً. بحر البسيط

يأتي بحر البسيط في الدرجة الثالثة من شعر الأرَّجاني، وفي الدرجة الثانية من الشعر العربي القديم. يقول حركات: "البسيط من بحور الدرجة الأولى، وشكله التام بصنفيه، مستعمل بكثرة من طرف الشعراء وهو يأتي مباشرة بعد الطويل فيما يخص نسبة الاستعمال."[4]

يتكون البسيط من تفعيلتين أساسيتين: فاعلن ومستفعلن، وتتفرع زحافات وعلل كثيرة منهما، فمثلا من "فاعلن": "فعِلن"- الخبن، ومن "مستفعلن": "مسْتفْعل"- القطع، و"مستعِلن"- الطي، و"متفْعِلن"- الخبن... وقد نظم الأرَّجاني على بحر البسيط التام والمشطور والمخلع. يقول في مدح أبي نصر أحمد بن حامد[5]:

قُل للعزيزِ عزيزِ الدينِ عن مِقَةٍ   مَقَالةً مَن يُعِرْها سَمْعَهُ سَعِدا

---

[1] . أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص٧٦.
[2] . الداية، محمد رضوان: العروض وموسيقا الشعر. جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨٨، ص٥٧.
[3] . العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق زهير زاهد، وهلال ناجي. دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، ص١٢٣.
[4] . حركات، مصطفى: أوزان الشعر. ص٧٧.
[5] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٤٤٥.

--د-/ دد-/ --د-/ دد-　　　　د-د-/ دد-/ --د-/ دد-

مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن　　　　متفعلِن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلِن

فالعروض والضرب مبنيان على تفعيلة الخبن (فعِلن). وهناك تفعيلة أخرى تأتي في عروض البسيط أو ضربه. يقول الأرَّجاني في التهنئة بقدوم أبي طالب بن منصور[1]:

اليَومَ عادَ رَجائي مورِقَ العودِ　　　　وَأَنجَزَ الدَهرُ مِنهُ كُلَّ مَوعودِ

--د-/ دد-/ --د-/ --　　　　د-د-/ -د-/ د-د-/ --

مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعْلن　　　　متفعِلن/ فاعلن/ متفعِلن/ فعْلن

فتفعيلة "فعْلن" في عروض البيت السابق وضربه فيها علة القطع.

ثالثاً: الدوبيت

ومن الأوزان الشعرية المستحدثة في شعر الأرَّجاني "الدوبيت"، وهو وزن فارسي يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر شعري، يعرفه كامل الشيبي بقوله: ""الدوبيت" لفظ فارسي معناه "البيتان" وهو قالب شعري ظهر في المشرق مثل ظهور الموشح في الأندلس والمغرب... أما وزن الدوبيت فهو كما يرد في المصنفات الفارسية على:

مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلُنْ فاع (أربع مرات)

وكما يرد في المصنفات العربية على:

فَعْلُنْ متفاعلُنْ فَعولُنْ فَعَلُنْ (أربع مرات)"[2].

---

[1] . المصدر السابق. ٢/ ٥٤٣.
[2] . الشيبي، كامل: ديوان الدوبيت في الشعر العربي. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص١٧- ص١٨.

يتكون الدوبيت من بيتين من الشعر فقط، أربع تفعيلات في كل شطر شعري، وكل تفعيلة من التفعيلات تختلف عن الأخرى، وإنْ اتفقت في الإيقاع والنبر، بيد أنَّه لا بـدَّ لنـا مـن إدراك الاختلاف بين الأوزان العربية والأوزان الفارسية، فقد لا تنسجم الأذواق العربية المبدعـة مـع الأذواق الفارسية المبدعة في النسج على منوال واحد من الأوزان الـشعرية، لاخـتلاف البيئـة والثقافة، والظروف الملازمة لعملية الإبداع الشعري، وهذا يتضح في التناقض بين وزن الدوبيت في المصنفات الفارسية والمصنفات العربية، فالمصنفات العربية تغير التفعـيلات لتتناسـب مـع أوزانها العربية، وما تآلفت عليه الذات الشاعرة المبدعة. ويشير إبراهيم أنيس إلـى أنَّ الـدوبيت صالح لنظم اللغة الفارسية، ولا يجوز أنْ نعده تطوراً في أوزان الشعر العربي. يقول: "هذا الوزن يكاد الرواة يجمعون على أنَّه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية، واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان. ولهذا النظم خصائص بعضها يتعلق بالوزن، والـبعض بالقافية،.. أما الوزن فهو كما ترى ليس وزناً مخترعاً ولكنه مستعار من اللغة الفارسية، ولا يصح أنْ يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي، وقد وصفه العروضيون بأنه:

فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان، على أن الرواة حين ضربوا لنـا أمثلة لما يسمى بالدوبيت قد جاءوا لنا ببعض أبيات منحرفة ببعض الانحراف عن هذا الوزن"[1].

فوجود بعض الأمثلة المنحرفة عن وزن الدوبيت تؤكد عدم التوافق بين الوزن الفارسـي وبين الوزن العربي، بالإضافة إلى ندرة النسج على منواله، وهذا القول سيتجلى لاحقاً في شـعر الأرَّجاني، فثمة انحرافات كثيرة في وزن الدوبيت، بالرغم من نسجه عدداً لا بأس به، وصلت إلى

[1] . أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. دار القلم، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٣٨.

اثني عشر دوبيتاً. ولفظ الدوبيت مكون من كلمتين، إحداهما فارسية والأخرى عربية، يقول أنيس: "ولفظ "الدوبيت" مكونة من كلمة فارسية هي "دو" أي اثنين وأخرى عربية وهي "بيت"، لأن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم. فكل بيتين يعتبران [يعدان] وحدة مستقلة."[1]

وقد حذف جبور عبد النور التفعيلة الأخيرة من كل شطر شعري في معجمه الأدبي عندما عرف الدوبيت يقول إنَّه:"نَظْمٌ يأتي بيتين بيتين، وهو من آثار الأدب الفارسي في الأدب العربي. ولم يظهر هذا النوع إلا في وقت لاحق على ألسنة الشعراء المتأخرين. ووزنه: فِعْلُنْ، مُتَفــاعِلُنْ، فعولُنْ في الصدر، ومثلها في العَجُز."[2]

الدوبيت لفظ فارسي تأثر به الشعراء العرب المتأخرون بالنظم على منواله، لكن إلـــى أي مدى التزموا بقواعده العروضية وبخاصة تفعيلاته، وما يهمنا، هنا، هو شعر الأرَّجاني. ويقول[3]:

منّي قَلَقٌ ومن سُلَيمَى مَلَقُ   مُذْ مَفْرِقُها دُجىً وفَرْقي فَلَقُ

لا غَرْو إذا رأيتَنا نَفتَرِقُ   الصبْحُ معَ الظّلامِ لا يَتّفِقُ

– –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

– –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

---

[1] . المرجع السابق. ص٢٤٠.
[2] . عبد النور، جبور: المعجم الأدبي. ص١١٢.
[3] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠١١.

ففي الدوبيت السابق التزم الأرَّجاني بتفعيلات الدوبيت الموجودة في المصنفات العربيـــة، من دون أنْ يغير فيها باللجوء مثلاً إلى الزحافات والعلل. ومثال ذلك قوله أيضاً[1]:

لا مُسْعِدَ لي إذا اعْتَراني الأَرَقُ في لَيْلِيَ غيرُ شَمعةٍ تَأتلِقُ

حالي أبداً وحالُها يَتّفِقُ الجِسمُ يذوبُ والحشا يَحْتَرِق

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب – – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب – – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

وقد يدخل الأرَّجاني زحافات وعلل في الدوبيت. يقول مثلاً[2]:

أشتْاقُ إليك –يا بعيداً ناءٍ– شَوْقَ الظّامي إلى زُلالِ الماءِ

مَوْتي أو داوِ بالتداني دائي! الموتُ، ولا شَماتةُ الأعداء!

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – – – –/ – – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن فعْلن/ متْفاعلن/ فعولن/ فعْلن

– –/ – – ب –/ ب – –/ – – – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متْفاعلن، فعولن/ فعْلن فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن

فاستخدم الشاعر علة "القطع" المنبثقة من تفعيلة "فعِلن" في عــروض وضــرب البيتــين السابقين.

1 . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠١١.

2 . المصدر السابق. ١/ ٦٩.

لكن، إلى أي مدى يستطيع الشاعر الثبات على وزن الدوبيت، وخـصوصاً مـع دخـول تفعيلات أربع، ومن أوزان شعرية متنوعة، فهل سيوفق في السير على النهج ذاته من دون خلـل قد يحدث في شطر شعري ما. يقول[1]:

أعطيتُ عنانَ قَلْبيَ المَجروحِ   حَوْراءَ لحاظُها بقَتْلي تُوحي

لم أسْخُ رِضاً بقَلْبيَ المقْروحِ   لكنّيَ فادَيْتُ بقَلْبيَ رُوحي

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –   – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –   – –/ ب ب – –/ ب ب –/ ب ب – –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن   فعْلن/ متَفاعلْ/ فعِلن/ متَفاعِلُ

لقد وفق الشاعر في البيت الأول من الدوبيت السابق في الحفاظ على وزن الدوبيت، وكذا الأمر في الشطر الأول من البيت الثاني، لكنه سرعان ما يختل الوزن في الشطر الثاني من البيت الثاني، حيث دخول زحاف "القطع" في تفعيلة "متَفاعل"، وهذه التفعيلة مشتقة من تفعيلة "متَفاعِلن"، لكننا لم نعهد ورودها في الزحاف عند شعرائنا القدماء، وها هي الآن ترد فـي وزن الـدوبيت، وتعود فتتكرر مرة أخرى في الضرب من الشطر الشعري ذاته. وتأتي تفعيلة "فعِلن" التفعيلة الثالثة بدلاً من تفعيلة "فعولن"، وتفعيلة "متفاعلُ" تفعيلة الضرب بدلاً من تفعيلة "فعِلن"، وبهذا يوازن فـي النسق الإيقاعي في شطره الشعري، ليصبح مبنياً على تفعيلتين فقط لا أربع تفعيلات، وبهذا يغدو شطره الشعري على نسق البحور المركبة في شعرنا العربي القديم.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٣٢٢.

وقد لا يساوي الخلل في بعض الأشطر الشعرية، ما تعارفنا عليه في البحور المركبة في الشعر العربي القديم. ومثال ذلك قوله[1]:

لو لم يَرَ في النّاظرِ لي مَبْسِمَهُ   ما كان يَعِنُّ له أنْ يَلْثِمَهُ

لا يعتقِدُ العاشقُ أنْ يُكرِمَهُ   ما آثرَ بالقُبلةِ إلاّ فَمَهُ

– –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلْ/ متَفاعلْ/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

– –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلْ/ متَفاعلْ/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلْ/ متَفاعلْ/ فعِلن

فلا ضير عندنا في الشطر الثاني من البيت الشعري الأول، إذ لا تقلقل فيه على نظام الدوبيت الفارسي، لكن الاضطراب وقع في الأشطر الشعرية المتبقية، إذ جاءت على إيقاع عروضي واحد، تتوالى في تفعيلته الثانية والثالثة تفعيلة القطع "متفاعل"، وتأتي تفعيلة "فعْلن" التفعيلة الأولى، وتفعيلة "فعِلن" التفعيلة الرابعة. ويقول أيضاً على هذا النسق[2]:

تَدري باللهِ ما يَقولُ الشّمْعُ   للنّارِ وقد علاه منها اللّمْعُ

الطّاعةُ فيّ للهوَى والسّمْعُ   ما دام لك اللّمْعُ فمنّي الدَّمْع

– –/ – – ب –/ ب – –/ – –   – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متْفاعِلن/ فعولن/ فعْلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –   – –/ ب ب – –/ ب ب – –/ – –

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٢٩٦.

[2] . المصدر السابق. ٣/ ٩٣٠.

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن   فعْلن/ متَفاعِلْ/ متَفاعلْ/ فعْلن

فالخلل ظهر في الشطر الثاني من البيت الثاني، حيث تفصل بين تفعيلتي "فعْلن"– التفعيلة الأولى والأخيرة تفعيلتي "متَفاعلْ". ويقول أيضاً في المقام ذاته، وفي الشطر الشعري ذاتــه فـــي دوبيت آخر[1]:

في قلبيَ نارُ لَوعةٍ تَعتَلِقُ   ضَعْ كفَّك فوقَها عسى تَنْمَحِقُ

لا لا وأَخافُ أنّها تَحْتَرِقُ   من حَرٍّ فؤادي فتَزيدُ الحُرَقُ

– –/ – – ب –/ ب –/ ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متْفاعِلن/ فعولن/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

– –/ ب ب – ب –/ ب –/ ب – –/ ب ب – – –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ متَفاعلْ/ فعِلن

ويقول أيضاً في الطريقة ذاتها في دوبيت آخر[2]:

كم في قَلْبي لعينكمْ مِن حُرَقِ   إن عشْتُ أَتَى جَوابُها في نَسَقِ

أو بادرَني المَوتُ بقَطْعِ العُلَقِ   كم مِن دَيْنٍ كمثْلِ ذا في عُنُقي

– –/ – – ب –/ ب –/ ب – –/ ب ب –   – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متْفاعِلن/ فعولن/ فعِلن   فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

– –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –   – –/ – – ب –/ ب –/ ب – –/ ب ب –

فعْلن/ متَفاعلْ/ متَفاعلْ/ فعِلن   فعْلن/ متْفاعِلن/ فعولن/ فعِلن

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠١٠.
[2] . المصدر السابق. ٣/ ١٠١٠.

فالاضطراب يتجلى في الشطر الأول من البيت الشعري الثاني.

وإذا حاولتُ وضع تفاعيل مناسبة لسد الخلل العروضي، الذي قد يحدث بين الفينة والأخرى في شطر شعري ما، أو عدة أشطر شعرية ما، إنني في بعض المواضع أعجز عن ذلك، كقوله[1]:

النّاسُ نظامُ أمرِهِمْ بالصّبْرِ صَبْري أنا غيرُ ناظمٍ لي أَمْري

بالصّبْرِ كما قيلَ مَنالُ النّصرِ لكنّ أمامَه فَناءُ العُمْرِ

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – – – –/ ب – – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلن فعْلن/ / فعولن/ فعْلن

– –/ ب ب – –/ ب ب – –/ – – – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –

فعْلن/ متَفاعلْ/ متَفاعلْ/ فعْلن فعْلن/ متَفاعلن/ فعولن/ فعْلن

فالعروض في الشطر الثاني من البيت الشعري الأول فيه اعوجاج واضح على نظام الدوبيت الفارسي والآخر العربي، فقد عجزت عن وضع تفعيلات تتناسب مع عروضنا العربي، وخصوصاً التفعيلة الثالثة، وأيضاً ثمة خلل في الشطر الأول في البيت الشعري الثاني، لكني قد أشرت إلى هذه القضية سابقاً، وسأتحاشى هذا الاعوجاج فيما سيأتي من أبيات شعرية، للوقوف على قضية أخرى، وهي وجود تفعيلة جديدة في العروض والضرب لم نعهدها في عروضنا العربي القديم. يقول[2]:

مُذْجَرَّ عَنّي هَجرُكَ صَرْفَ المِقْدارْ قلبي للحُزْنِ بَيتُ نارٍ قد صارْ

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٧٦٨.
[2] . المصدر السابق. ٢/ ٧٦٩.

يا ليتَكَ للمجوسِ ديناً تَختارْ حتّى تُلْفَى مُراعياً بيتَ النّارْ

– –/ ب – – –/ ب ب – –/ – –ْ – –/ – – ب –/ ب – –/ – –ْ

فعْلن/ مفاعيلن/ متَفاعلْ/ فعْلانْ فعْلن/ متْفاعلن/ فعولن/ فعْلانْ

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ – –ْ – –/ – – ب –/ ب – –/ – –ْ

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعْلانْ فعْلن/ متْفاعلن/ فعولن/ فعْلانْ

فنرى أنَّ هناك تفعيلة جديدة في عروضنا العربي، ألا وهي تفعيلة فعْلانْ، التي دخلها علة القطع والتذييل، وهذه العلة تتكرر في قوله[1]:

لا بأْسَ وإن أذَبْتُ قلبي بِهَواكْ القلبُ ومَن سلَبْتَه القلبَ فِداكْ

ولَّيْتَ وقلتَ أنعَمَ اللهُ مَساكْ مَولايَ وهل يَنعَمُ مَن ليس يَراك

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ – –/ ب ب – ب –/ – –/ ب ب –ْ

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ – –/ ب ب – –/ ب ب – –/ ب ب –ْ

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ فعْلن/ متَفاعِلْ/ متَفاعلْ/ فعِلانْ

وقوله[2]:

يا قلبُ تَخلَّ من هُموم وشُجونْ بادر فُرَصَ الزّمانِ من قَبْلِ يَخونْ

لا تأْسَ فإنَّ حَمْلكَ الهمَّ جُنون ما قُدّر أن يكونَ لابدَّ يكون

– –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ – –/ ب ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٤٢.
[2] . المصدر السابق. ٣/ ١٤٦٢.

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ

– –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ – –/ ب ب – ب – ب –/ ب – –/ ب ب –ْ

فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ فعْلن/ متَفاعِلن/ فعولن/ فعِلانْ

وأخيراً، يتبين أنَّ ثمة تجاوزات في شعر الأرَّجاني المنظوم على الدوبيت الفارسي، لأسباب قد تتعلق باختلاف الذوق من حيث الموسيقى الشعرية الفارسية والعربية، فلم نعهد في عروضنا العربي وجود أربع تفعيلات في بحر عروضي واحد، فالحد الأقصى لذلك تفعيلتان فقط، أو قد يكون السبب أنَّ الذائقة العربية الشاعرة غير منسجمة مع هذا الوزن الشعري، لذا فهي تقع بين الفينة والأخرى في الاضطراب والخلل.

رابعاً: القافية أو الروي

لقد تعددت آراء النقاد في مفهوم القافية، واستندتُ فيها على رأي ابن عبد ربه الأندلسي: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر"[1]. وتعد القافية في الشعر العربي القديم من المرتكزات الأساسية للذات الشاعرة، فالشعر الذي يخلو من الوزن والقافية لا يعد شعراً في نظر النقاد القدماء، وقد اقترن تعريفهم للشعر بذلك– "الشعر كلام موزون مقفى". وللقافية أهمية كبيرة في عملية النظم الإبداعية، إذ هي بمثابة تنظيم خارجي يحافظ على الإيقاع في الهيكل الخارجي للقصيدة. وقد ربط بعض النقاد أهميتها بالموضوع الأساسي للقصيدة، بالإضافة إلى قيمتها الموسيقية. يقول محمد غنيمي هلال: "وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد من وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها –في الشعر الجيد– ذات معان متصلة

[1] . الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ٦/ ٣٤٣.

بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي مجلوبة من أجله. ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيـاً عليهـا، ولا يمكـن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها فـي كلمـات البيت قبلها"[1].

فالقافية والكلمات الشعرية الأخر في البيت الشعري تعملان على تنمية المعنى وتثبيته، فلا البيت جلب جلباً إجبارياً للقافية، بل القافية أتت من أجل توطيد معنى البيت وترسيخه، من خـلال قافية تناسب المقام أكثر من أي قافية أخرى، والمقصود بالقافية ههنا الكلمة الأخيرة من كل بيـت شعري.

وإذا كانت القافية من أهم المرتكزات في عملية النظم الشعري، فإنَّها عند بعضهم العنصر الثاني من عناصر الشعر بعد الوزن. تقول عزة جدوع: "وتمثل القافية العنصر الثاني من عناصر الشعر، والجزء الأساسي في تشكيل موسيقاه؛ فلا يصلح الشعر بدونها، ولا يسمى شـعراً حتـى يكون له وزن وقافية.. فالقافية شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر"[2].

وفي القرن الرابع الهجري ربط العسكري بين المعنى المراد النظم فيه، والوزن الشعري والقافية، أي أنَّ لكل معنى شعري، وزناً يتفق مع الألفاظ المراد التعبير عنها، وقافية تساند الشاعر في إيصال فكره. يقول:"وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريـد نظمهـا فكـرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه من أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك،

---

[1] . هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر، الفجالة، ١٩٩٧، ص٤٤٢.
[2] . جدوع، عزة: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد. مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ٢٠٠٣، ص٢٦٣.

ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً، ومتجعداً جلفاً."[1]

فالقافية مهمة في نظم المعنى الشعري، لكن ثمة قواف- حروف الروي أكثر استخداماً من قواف أخرى، "ويمكن أنْ تقسم حروف الهجاء التي تقع روياً إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

-حروف تجيء روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلـك هـي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.

-حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

-حروف قليلة الشيوع: الضاء، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.

-حروف نادرة في مجيئها روياً: الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو."[2]

ومما سبق هل الأرَّجاني من الشعراء الذي سار على نهج من سبقه مـن الـشعراء فـي استعمال حروف الروي الأكثر شهرة، وإهمال أخرى لم تنل حظاً من اهتمامهم. والجدول الآتـي يبين تكرار حرف الروي في كل حرف إنْ وجد.

[1] . العسكري، أبو الهلال: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١، ص١٥٧.
[2] . أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢، ص٢٤٨.

الرقم التسلسلي	الحروف	أرقام الصفحات	عدد المرات	النسبة المئوية
١.	أ	٣، ٩، ١٤، ٣٠، ٤١، ٤٥، ٥٧، ٧٠، ٨٤، ٩٥، ٩٨، ١٠٧، ١١٦	١٣	
٢.	ب	١٣٠، ١٣٩، ١٤٩، ١٦٣، ١٧٢، ١٨١، ١٨٢، ١٩٥، ١٩٩، ٢٠٩، ٢١٥، ٢١٨، ٢٢٧، ٢٣١	١٤	
٣.	ت	٢٣٦، ٢٤٧، ٢٥٠	٣	
٤.	ث	٢٦٠، ٢٦٨	٢	
٥.	ج	٢٧١	١	
٦.	ح	٢٨٦، ٢٩٧، ٢٩٩، ٣١١، ٣٢١	٥	
٧.	خ	٠	٠	
٨.	د	٣٢٣، ٣٣٢، ٣٤٠، ٥٥٠، ٣٥٣، ٣٦٢، ٣٧٠، ٣٧٨، ٣٨٧، ٣٩٥، ٤٠٢، ٤١٢، ٤٢٠، ٤٢٩، ٤٣٤، ٤٤٥، ٤٤٩، ٤٥٧، ٤٦٦، ٤٧٧، ٤٨٧، ٤٩٧، ٤٩٩، ٥١٣، ٥٢١، ٥٢٧، ٥٤٣	٢٧	
٩.	ذ	٠	٠	

١٠.	ر	٥٥٥، ٥٦٥، ٥٨٠، ٥٩٢، ٦٠٢، ٦٠٥، ٦٠٩، ٦٢٢، ٦٣٧، ٦٤٤، ٦٥٤، ٦٦٦، ٦٧٣، ٦٨٣، ٦٩٦، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٧، ٧١٧، ٧٢٤، ٧٣٣، ٧٤٥، ٧٥٧، ٧٥٩، ٧٧١، ٧٧٦، ٧٨٧	٢٧	
١١.	ز	٠	٠	
١٢.	س	٧٨٩، ٧٩٧، ٨٠٠ ، ٨١٠، ٨١٧	٥	
١٣.	ش	٠	٠	
١٤.	ص	٨٢٠	١	
١٥.	ض	٨٣٠، ٨٣٧، ٨٣٩	٣	
١٦.	ط	٨٥١، ٨٥٩، ٨٦٥، ٨٧٣، ٨٧٧، ٨٨٠	٦	
١٧.	ظ	٠	٠	
١٨.	ع	٨٨٥، ٨٩٣، ٩٠٣، ٩١٠، ٩١٢، ٩١٤، ٩٢١	٧	
١٩.	غ	٩٣١	١	
٢٠.	ف	٩٤٠، ٩٤٨، ٩٥٥، ٩٦٤	٤	

٢١.	ق	٩٧٣، ٩٨٠، ٩٨٦، ٩٩٥، ٩٩٨، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٩	٨	
٢٢.	ك	١٠١٣، ١٠٢٢، ١٠٣٢، ١٠٣٦	٤	
٢٣.	ل	١٠٤٤، ١٠٤٨، ١٠٥٨، ١٠٦٤، ١٠٧٣، ١٠٧٩، ١٠٨٨، ١٠٩٧، ١٠٩٩، ١١١١، ١١١٧، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٣٢، ١١٣٥، ١١٤١، ١١٤٩، ١١٥٢، ١١٥٥، ١١٦٣، ١١٧٤، ١١٧٧، ١١٨٣، ١١٨٥، ١١٩٥، ١٢٠٢، ١٢١١، ١٢١٣، ١٢١٥	٢٩	
٢٤.	م	١٢١٨، ١٢٢٥، ١٢٣١، ١٢٣٩، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥٣، ١٢٥٦، ١٢٦٠، ١٢٧٢، ١٢٧٨، ١٢٨٥، ١٢٩٤، ١٢٩٦، ١٣٠٠، ١٣١٠، ١٣١٢، ١٣٢٢، ١٣٣٢، ١٣٣٧، ١٣٣٨	٢١	

٢٥.	ن	١٣٤٢، ١٣٥٤، ١٣٦٤، ١٣٧٣، ١٣٨٥، ١٣٩٥، ١٤١١، ١٤١٧، ١٤٢٨، ١٤٣٠، ١٤٣٧، ١٤٤١، ١٤٥٠، ١٤٦٢، ١٤٦٨، ١٤٧٩، ١٤٨٦، ١٤٩٤، ١٤٩٥، ١٥٠٥	٢٠	
٢٦.	ه	١٥٠٨، ١٥١٥، ١٥٢٤، ١٥٣٦، ١٥٤٦، ١٥٤٧، ١٥٥٢	٧	
٢٧.	ي	١٥٥٤، ١٥٦٣، ١٥٧٢، ١٥٨٠	٤	
	المجموع		٢١٢	

نرى في ضوء الجدول السابق أنَّ من أكثر حروف الروي انتشاراً في شعر الأرَّجاني حرف اللام فالدال والراء فالميم فالنون. ويأتي بعد ذلك حروف متوسطة الاستخدام وهي: الباء والألف والقاف والهاء والعين والطاء والحاء والسين. وثمة حروف قليلة الاستعمال، وهي: الفاء والكاف والياء والصاد والتاء والثاء والجيم والضاد والغين. وأخر لم ينظم الشاعر فيها ولا قصيدة شعرية، وهي: الخاء والذال والزين والشين والظاد. والأرَّجاني، في الأغلب الأعم، يجاري القدماء في بناء قوافيه على حرف أكثر من غيره.

تظهر القصائد التي دخلت الاحصائية السابقة التزام الأرَّجاني بوحدة الروي، وهذا ما هو معروف في الشعر العربي القديم، إلى أنْ ظهرت الموشحات الأندلسية، كلبنة من اللبنات الأولى للتمرد على الهيكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة، وفي شعر الأرَّجاني ظاهرة من ظواهر التمرد، تتعلق بتنوع القافية، فقد نظم أرجوزة يهنئ فيها الوزير شرف الدين أنوشروان بالنيروز. وهذه القصيدة منسوجة على بحر عروضي واحد، وهو بحر الرجز. وتتكون أبياتها من مائة وستين بيتاً، وبني كل بيتين من أبياتها، في الأغلب، على روي واحد، وعلاوة على هذا تعددتْ القافية بين مقيدة وأخرى مطلقة. يقول مثلاً[1]:

لَمّا تَــراءَت رايَةُ الرَبيعِ	وَانهَزَمَت عَساكِرُ الصَقيعِ
فَالماءُ في مُضاعَفِ الدُروعِ	وَالنورُ كَالأَسِنَّـــةِ الشُـــروعِ
قَد هَزَّ مِن أَغصانِهِ ذَوابِلاً	وَسَلَّ مِن غُدرانِهُ مَناصِلا
وَبَلَغَت ريحُ الصَّبا رَسائِلاً	حينَ ثَنى العِطفَ الشتاءُ راحِلا

ويستمر التغير في القافية بين كل بيتين، إلا فيما ندر، كقوله[2]:

لِذاكَ أَصبَحتُ مَنيعَ الجانِبِ	نَديمَ مَولانا الأَجَلِّ الصاحِبِ
العادِلِ الكامِلِ في المَنــاقِبِ	وَالناسِكِ التــارِكِ لِلمَثــالِــبِ
أَسقى كُؤوسَ المَدحِ وَهوَ يَشرَبُ	وَأُسمِعُ الثَناءَ وَهوَ يَطرَبُ
وأسألُ الإمساكَ وهْو يَهَبُ	مَواهباً تَعدادُها لي مُتْعِبُ
دَأْبُ الوزيرِ هكذا ودابي	أَلشُّربُ من سُلافــةِ الآدابِ

---
[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٥٨٣.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٥٩١.

ومُعجِبٌ نهايةَ الإعجابِ   تَناسُبُ المَصْحوبِ والأصحاب

ففي الأبيات الستة السابقة بنيت القافية على حرف واحد، ألا وهو حرف الباء، لكن في البيتين الأولين جاءت القافية مكسورة، وفي البيتين التاليين مضمومة، ثم عادت في البيتين الآخرين مكسورة. وهكذا تحرر الشاعر في هذه القصيدة من سلطة التقيد بحرف روي واحد، ونوع واحد للقافية وحركتها. ولهذا التحرر مسوغاته في شعره، منها التأثر بشعراء الأندلس مثلاً في الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية في فن الموشحات؛ والأهم من ذلك التأثر بشعر الفرس كالرباعيات.

ثانياً: الموسيقى الداخلية

لقد طبع المبدع على تنميق عباراته باستخدام الأساليب الشعرية الثرية، فليس الشعر يتوقف عند حدود تعريف بعض النقاد القدماء له بأنَّه "كلام موزون مقفى"، فرسالة الشاعر أعمق من ذلك بكثير، إذ ليس كل كلام موزون مقفى شعراً بكل معنى الكلمة، أي ليس كل الشعر الموزون المقفى يعبر عن إحساس الذات المبدعة ورؤيتها، وليس كل شعر يحمل رسالة إنسانية، بعد أنْ صدرت من المنظور الفردي، فثمة شعر تعليمي كألفية ابن مالك، وثمة شعر ما يزال مبدعه في بداية الطريق، لم يقطع من السير إلا القليل القليل، لذا فما يزال بحاجة ماسة إلى الممارسة والنظم ليصل إلى وسط الطريق أو منتهاه، ليحقق الإبداع الفني المنشود...

فالوزن والقافية ليسا العنصرين الشعريين الوحيدين، اللذين يشكلان نصاً أدبياً مفعماً بالحياة وبالحركة المبنية على الخيال، والغوص في عالم اللاوعي، والملتصق بحياة الإنسان بشكل

أو بآخر، فهناك عناصر أخر ترتقي بالموسيقى الداخليــة وبألفــاظ الــشاعر، المحكمــة الــسبك والانسجام، وهذه الموسيقى لا تقل أهمية عن الموسيقى الخارجية، فكلاهما يعملان على بناء العالم اللامتوقع للذات الشاعرة. يقول مندور في الفكرة نفسها: "وأمر الصياغة في الأدب الفني ليس أمراً شكلياً، كما ظن معظم نقاد العرب، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته، بل أمر الخلق الفني في صميم حقيقته النفسية... فالشاعر الذي يشرب لون الشمس أو يحس به في نعومة اللؤلؤ، لا يقصد إلى تجميل معنى أو تنميــق عبــارة، وإنما يخلق قيمة فنية، لها أصولها في نفسه، ومن هنا يتمايز الكتاب بطرق صياغتهم، وأدق مــا يكون ذلك التمايز في موسيقى كل منهم. والذي لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخليــة، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى، وأن الكاتب الأصيل العميق هو من تحــس بموســيقاه دون أنْ تستطيع إدراكها"[١].

فالموسيقى الداخلية من الركائز الإبداعية المهمة في عملية النظم الشعري، بالإضافة إلــى قيمة الوزن في الشعر، التي غالى فيها بعض القدماء، فعدوا الشعر الخالي من الوزن لا يمت إلى الشعر بأية صلة، بل إنَّه قول شعري. يقول عباس: "غير أن الشعر إذا خلا من الوزن بطــل أنْ يكون شعراً والأصح أنْ يسمى عند ذلك "قولاً شعرياً"؛ على أنه قد شاع بين الناس تقديم الــوزن، حتى لم يعد بعض الشعراء يبالون أن يكون الشعر مؤلفاً مما يحاكي الشيء. وكأن الفارابي هنــا يومئ إلى فقدان فكرة "المحاكاة" عند شعراء العرب وجماهير المثقفين منهم، ويزيد بــأن العــرب

[1] . مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، ١٩٧٣، ص١٢٦.

اهتموا بنهايات الأبيات أكثر من اهتمام الأمم الأخرى التي عرفت أشعارها، وهم يرون أن الشعر يصير أكمل وأفضل بألفاظ محددة تقع في النهايات. ولكن هذا الشرط غير موجود عند "القدماء""[١].

فقد اهتم النقاد القدماء كثيراً بالوزن، لأنه من العناصر الأساسية في القـصيدة العربيـة، أربعة عناصر مهمة، لأي مبدع شعري. وهذه العناصر في رأي نازك كالآتي: "وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة إلى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد، في نظرنا، على أربعة:

١. الموضوع، وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.

٢. الهيكل، وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لغرض الموضوع.

٣. التفاصيل، وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل.

٤. الوزن، وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل."[٢]

والشاعر الحق هو ذلك الشاعر الذي يتقن اللغة الشعرية، بما فيها مـن شـحنات موسيقية داخلية، تنم عن موهبة شاعرية متغلغلة في أنا الشاعر، وها هي تتكشف بالكلمات فالأشطر الشعرية، التي لا بدَّ لمليكها أنْ يترك أثراً ما في نفس المتلقي، أي أثر الإعجاب والشعور بعظمة الموسيقى الداخلية ورقتها وجزالتها المتدفقة من بين يدي شاعر متمرس على اللعبة الشعرية، فـ"الشاعر العظيم هو من ينجح في أن يهزك، وهو قد يستطيع ذلك بضخامة موسيقاه كما قد يستطيعه برقتها، وأما أولئك الذين تقرأ لهم فلا ينبض منك حس، ولا يهتز قلب، فلست أدري من أين يأتيهم الشعر"[٣].

---

[1] . عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٢١٩- ص٢٢٠.
[2] . الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص٢٣٣.
[3] . مندور، محمد: في الميزان الجديد. ص٩٦.

وتتضافر في اللعبة الشعرية العناصر الشعرية جميعها لاكتمال المرحلة التي تصل باللاعب إلى مرحلة الإعجاب، ونيل الرضى من المتلقين والناظرين إلى إتقان اللاعب ومهارته في لفت انتباه الجمهور إلى أصالته ودقة مهارته الفذة، فالشاعر ليس إنساناً عادياً، يكتب كلاماً يردده في حياته اليومية صباح مساء، بل إنَّه صاحب رسالة تعبيرية، هدفها الأول إيصال دقات الأنا إلى الآخرين بأسلوب غير اعتيادي مألوف. والشعر "ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها. وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر أي تقريب. وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا في صياغته شعراً. وتلك موهبة الشاعر دون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجاً مهما قالوا ومهما جهدوا"[1].

والمهمة الموكلة إلى الشاعر تختلف عن الناثر أو الإنسان العادي على سبيل المثال، فألفاظه وصوره تختار بعناية فائقة الدقة، ليهيئ لها أجواءها ومناخاتها الملائمة مع الموقف الشعوري، فـ"وظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع. وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أنْ ترسمه، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لا بد منه في التعبير، ليفهم الآخرون ما يريده".[2]

والموسيقى الداخلية جزء مهم في إحكام بناء الألفاظ والجمل الشعرية، المشبعة بالصور وبالدلالات المختلفة، فـ"طبيعة الإيقاع تعبر بطريقة دقيقة وحساسة عن التوازن الدقيق ما بين

[1] . الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص٢٢٦.
[2] . قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار الكتب العربية، بيروت، ١٩٦٠، ص٤٣.

المحتوى الغريزي أو الانفعالي للقصيدة والعلاقات الاجتماعية التي تحقق الانفعالات عن طريقها جماعيتها. وهكذا فإن أي تغير في التقييم الذاتي الذي يقوم به الإنسان لعلاقة غرائزه مع المجتمع ينعكس في موقفه من الوزن والتقاليد الإيقاعية التي ولد فيها، والتي يغيرها هو بالتالي _كشاعر_ في هذا الاتجاه أو ذاك"[١].

يوفق الشاعر بين الانفعالات والصور والموسيقى من ناحية، ومن ناحية أخرى بين المحتوى الغريزي والعلاقات الاجتماعية. و"التفسير الصحيح للنغمة يتضمن فهماً سليماً للمعنى. غير أنَّ فهم وظيفة التنغيم في الأدب المكتوب أعسر من فهم الكلام المتداول بين الناس، لأن الكتابة لا تمثل جانب التنغيم من اللغة. وعليه، لا بد من اللجوء إلى معادل، أو بديل، نفيد منه في استخراج النغمات الصحيحة من مواطنها. ولا شك أن الكلمات، والتراكيب، والمعاني، والصورة، والموضوع نفسه، والقافية، والوزن، كلها أمور تساعد على تقدير نغمات الشاعر. وقد ذهب بعض النقاد اللغويين إلى القول إنه "إذا كان من الصعب عليك أنْ تفهم التنغيم في عمل شعري ما، فما عليك إلا أنْ تسائل نفسك ما الدوافع الخفية التي دفعت الشاعر إلى إنتاج ذلك العمل""[٢].

لقد عني الشعراء عناية خاصة بألفاظهم وبتراكيبهم، التي تخلق جواً موسيقياً حساساً داخل العمل الفني. وهناك مجموعة من العناصر الفاعلة في بث الموسيقى داخل لغة الشاعر أي شاعر، للارتقاء بالعملية الإبداعية، من خلال بث الانسجام الموسيقي والحركة، التي تجذب المتلقي إلى العمل الأدبي، والاستمتاع بالذائقة الفنية فيه، ومن تلك العناصر: التكرار بإشكاله المختلفة، والتصريع والترصيع، ويعد التصريع والترصيع من ألوان التكرار كذلك.

---

[1] . كودويل، كريستوفر: الوهم والواقع: دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص١٣١.

[2] . استيتية، سمير: منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص. ص٤٤.

أولاً: التكرار

التكرار من أهم الأساليب الشعرية في بث الحياة في الموسيقى الداخلية لألفـاظ الـشاعر الفنية، بالرغم مما قد يحمله التكرار من الملل في كلامنا العادي المستخدم في حياتنا اليوميـة، إلا إنَّه إذا تعلق الأمر في النص الشعري أو الإبداعي، فإنَّ الأمر مختلف تماماً، إذ يبتعد عن الملـل والضجر من ترديد كلمات بعينها، إلى استكناه ما هو دفين في أنا الشاعر، أي اسـتكناه مـا قـد يؤرقها، فيجعل تكراره باعثاً من بواعث التخفيف من ذلك الهم المؤرق، أو قد يجعل تكرار كلمـة ما أو جملة شعرية ما، ذا دلالات إيجابية كالتأكيد والإلحاح على شيء مهم في بناء اللغة الشعرية، أو لفت المتلقي إلى شيء ما، قد يتسم بالنسبة إليه بالإيجابية أو بالسلبية. وقد يكون التكرار إيقاعاً موسيقياً داخلياً في الكلمات الشعرية، بدلاً من الإيقاع الممثل في وحدة القافية، أو ينصهر الإيقاعان الداخلي والخارجي لإعطاء وحدة موسيقية تعبر عن مشاعر صانعها، وقدرته الفنية في ولادة نص شعري محكم في بنيته الموسيقية، المعبرة عن الجو الشعوري لأنا الشاعر.

إنَّ التكرار في وجه من وجوه لغة الحياة اليومية، وبالأخص فـي الكـلام القـائم بـين شخصيتين متقابلتين ينم عن ملل وضيق المتلقي الآخر، لكنه من جهة أخرى يلفـتْ الانتبـاه، أو التحذير من شيء ما، فتكن له أهمية بالغة السرعة في الطرف الآخر، ربما لـم يـستطع الكـلام العادي الخالي من التكرار إعطاء الوظيفة المرجوة منه، كسرعة التحذير من خطر محدق آنـي، فأسلوب التكرار تنبع أهميته من الحالة الكائنة في كل من الشاعر والمتلقي، فـالموقف الـشعري يفرض ما إذا كان مهماً في مقام ما، أو غير مهم. وتذهب نازك إلى أنَّ التكرار سواء أكان فـي الكلام العادي، أم في الشعر، فإنّه يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، بشرط السيطرة عليه،

لِئلاّ يقع صاحبه في هوة الألفاظ المبتذلة، التي تعتمد على ملء الفراغات بين الأشطر الشعرية، لفقدان المبدع الموهبة الشعرية. تقول: "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنَّه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أنْ يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إنْ استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أنْ يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة التي يمكن أنْ يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"[١].

نلحظ أنَّ السياق الشعري هو مَنْ يحدد أهمية الألفاظ أو الجمل الشعرية المكررة، فقد يكون التكرار في بعض المواضع ضرورة ملحة، وفي بعضها الآخر ضرورة غير ملحة، وفي بعضها الآخر باعث على الملل، إلا إذا كانت نفسية الشاعر المكرر تعاني من الشيء المكرر، أو يجلب لها السعادة والبهجة. مثلاً يقول في مدح ضياء الدين أحمد بن علي[٢]:

تاهَ الفؤادُ هوى وتاهَ تعَظُمّاً   فمتى إفاقةُ تائهٍ في تائه

يكرر الشاعر كلمة تائه أربع مرات، مرتين باستخدام الفعل "تاه"، ومرتين باسم الفاعل "تائه". ويحمل التكرار، هنا، أسلوب المفارقة أو المقابلة بين شعور المحب من جهة، وشعور الحبيبة من جهة أخرى، فكلاهما تائه، لكن جهة التيهان مختلفة لكلا الطرفين، فالحبيب تائه شارد الذهن لا يفكر إلا بحبيبته، والحبيبة تائة في كبريائها وغرورها بنفسها، لذا يتساءل الشاعر متى سيفيق كلاهما من التيه.

---

[1] . الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨١، ص٢٦٣.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٤.

قد تحمل كلمة التيه في البيت السابق معنيين: أحدهما: إيجابي، والآخر: سلبي، فتيه المحبوب بحبيبته إيجابي في بداية المطاف، لكنه تحول إلى قلق ويأس، لأنَّها لم تأبه لحبه الصادق، فحبها من ناحيته حب سلبي، فالتيهان أنى كانتْ وجهته هم يؤرق الشاعر، ويتمنى أنْ يستيقظ كلاهما من هذه الصدمة، ومن هنا صمّم عليه أربع مرات في البيت الشعري ذاته، ولم يكن هذا التكرار لملء الفراغات، إنَّما لبى وظيفة نفسية اصطدمت بها ذاته، كان مفادها التناقض بينه وبين مَنْ يحب.

لقد جاء التكرار في البيت السابق في البيت الشعري ذاته، لكنه في مواطن أخر قد يتفرق في أكثر من بيت. يقول في مدح ضياء الدين أحمد بن علي[1]:

والدَّهرُ أتعَبُ أهلِه مِن أهلِه	منْ حاول التّقويم من عوجائه
مالي وما للدّهر ما من مطلَبٍ	أُدنيه إلاَّ لجَّ في إقصائه
دَهرٌ لعَمرُك هَرَّمَتْه كَبْرةٌ	حتّى غدا يَجْني على أبنائه

تكررت كلمة الدهر مرة واحدة في كل بيت من الأبيات الثلاثة السابقة، فالدهر يُحَمِّل الشاعر طاقة لا يستطيع حملها على كاهله، لذا فهو يشكو من هذا الزمان، الذي يعكس كل ما يتمناه المرء، فإذا ما تمنى الخير لقي الشر وهكذا، والمرء بطبيعة الحال يتمنى الإيجابي لا السلبي، لكن الدهر قد عهد على نفسه شقاء الإنسان من كل الاتجاهات، فالشقاء والتعب سمة ملاصقة للدهر بصرف النظر عن الزمان.

إنَّ الدهر هو الكلمة المحورية في الأبيات السابقة، وتأتي أهميته من عظم المهمة التي يقوم بها، وهذه المهمة تسير على عكس آماني الإنسان ومطامحه، لكن المرء لا يستسلم له، بل إنَّه

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٥. (لجّ: ألح أو تمادى).

يحاول تصحيح الاعوجاج فيه، أي ينقله من عالمه المعنوي، إلى عالم الحياة الإنسانية المحسوس. لكن، مَنْ يبحث عن إعادة الشيء إلى حالته الأولى وأخص الدهر، فإنَّه يتعب أهله أكثر مما هم عليه من الهلاك. وكلمة الأهل في البيت الأول تكررت مرتين للتأكيد على أنَّ الباحث عن الصواب لا يلقى إلا الشقاء أكثر مما هو شقي وتعيس.

إذا أقرَّ الشاعر في البيت الأول أنَّ الدهر لا يجلب إلا الهم والغم إلى بني البشر، فإنَّه لا يتوقف أمامه صامتاً مذعناً لقساوته، بل يتساءل مستنكراً ما بال هذا الدهر، يقف عثرة أمام طريقه، ليبعد أمانيه التي طالما حاول الاقتراب منها، وها هو الآن لم يبق أمامه إلا النزر، لكن هذه العثرة تعود لتحطم آماله، فتبعد مطلبه بعيداً عنه، وبهذا تتحطم دقات قلبه، لتعود إلى اليأس من جديد.

وفي البيت الأخير يعود إلى فكرة البيت الأول بأسلوب شعري جديد، وبلغة أشد عنفاً مما سبق، فقد قدمت اللغة الشعرية أعذاراً لما يقوم به الدهر، بالطبع إنَّ تلك الأعذار تندرج في قائمة السخرية، أو أنَّ يدي الشاعر لم تعد تملك القوة والسطوة لتغيير الحال، فلم تجد أمامها إلا الخضوع والإذعان للأمر الواقع. فقد غدا الدهر، في نظر الشاعر، هَرِماً خَرِفاً، لا يعرف أنَّ ما يفعله يجني على أبنائه بالويلات وبالهلاك، ولا يقدم لهم ما يحتاجون إليه من الارتقاء والنهوض.

لقد أبدع الشاعر في رسم الصورة الشعرية للدهر، إذ إنَّ الدهر المعنوي يتجسد على شكل إنسان، قد بلغ من العمر عتياً، فأصاب عقله الاختلال والخرف، فلم يعد يملك القدرة على التمييز بين ما هو مفيد لأبنائه، وما فيه صلاحهم وتقدم أحوالهم، وبين ما يجني عليهم بالهلاك.

أسلوب التكرار– تكرار الدهر، في الأبيات الثلاثة السابقة، أبلغ من استخدام أي أسلوب آخر، كضمير الغائب مثلاً، فما يوجع الأنا الشاعرة، ويقف صخرة أمام طريقها ورقيها، لا بدَّ أنْ ينطق به اللسان على مرأى الناس جميعهم، وبالأخص المتلقي– الممدوح، لكي يستطيع بلوغ مطامحه على يديه، بعد أنْ خاب أمله في الدهر المجحف بحق أبنائه.

جاء التكرار في المثالين السابقين تنفيساً عن نفسية الشاعر المعذبه من جراء الحبيبة الشاردة في تيهها وكبريائها، ومن الدهر الجاني على أبنائه. وقد يأخذ التكرار في مواطن أخر ميزات جديدة في شعر الأرَّجاني، كقوله في مدح أسعد بن شهاب الطغرائي[1]:

سألتُ الدَّهرَ هل ليَ فيكَ حظٌّ؟ فلا نَعَمٌ أجابَ بهِ ولا "لا"!

كرر الشاعر أداة النفي "لا" مرتين، ومرة أخرى للجواب. وأدى التكرار غرضاً أسلوبياً يقوم على تأكيد الشيء بذكره وبذكر ضده في آنٍ واحد، أي لم يكتف ليقول لنا أنَّ الدهر المجسد على هيئة إنسان عادي يسمع ويجيب، إنَّه لم يجب على سؤاله بنعم أو لا، بل إنَّه أكد على أنَّه لم يصدر من فيه لا هذا ولا ذلك. وهو بذلك قد قيد تفكير المتلقي من أنْ يخطر على باله نقيض الشيء، فقد يحمل غياب النقيض في جملة ما، إمكانية وجوده أو حدوثه.

ينفي الشاعر عن الدهر الإجابة عن سؤاله، سواء أكان الجواب بنعم أم بلا. ويأتي أسلوب التكرار– تكرار "لا" النافية، في خضم الصراع النفسي الذي يكتنف فلذاته، فلا يعرف ما إذا كان الدهر يخبئ له في المستقبل القريب أو البعيد الخير والحظ السعيد، لذا فقد أراد أنْ يزيل الغبار عن عينيه، ويكشف ما يخبئه له الدهر، سواء أكان خيراً أم شراً، لكن الدهر المجسد على هيئة إنسان يسمع ويجيب قد تغافل عن الشاعر، ولم يأبه لسؤاله، ويرد عليه، وبذلك بقيتْ ذاته قلقة من

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٧١.

المستقبل وما إذا ستتفرج أساريره، وتفتح أبواب الدنيا أمامه بالحظ الحسن، لكن الأمـل واليـأس يبقيان معلقان إلى المستقبل بأسلوب النفي عن الشيء وضده في آنٍ واحد.

يفيد التكرار في الأمثلة الشعرية السابقة الاضطراب النفسي الدفين في أنا الشاعر. وقـد يأخذ التكرار صفات أخر إيجابية مثلاً. يقول في مدح أسعد بن شهاب الطغرائي[1]:

وكم رَضَعَ الرَّجاءُ نَـــداكَ قِدْمـــاً رَضاعاً لم يُعقِّبْهُ فِصالا

وكم سحَب السّحابُ الخَدَّ حتّى تَعلّمَ من أناملَك انْهِمالا

..

وكم طلَبَ الحَسودُ فلم يُقابِـــلْ لنَعْلِك تاجُ مَفْرِقهِ قِبــــالا

كرر الشاعر "كم" الخبرية في أكثر من موضع في لوحة المدح في القصيدة السابقة، وقـد توقفت عند ثلاثة أبيات فقط. وتدل "كم" الخبرية على كثرة الفعل الإيجابي للممدوح، وهذه الكثـرة غير محددة بحد معين، أي مطلقة إلى ما لا نهاية، فأفعاله النبيلة لا حدود لها. وأول هذه الأفعـال تجلياً في الأبيات الشعرية السابقة الجود الذي لا انقطاع له، ويقرب هذه الصورة بـصورة أكثـر قرباً من روح الإنسان، مع إعلاء الصورة الشعرية للممدوح أكثر من الأخرى، وهـي صـورة الطفل الرضيع الذي يرضع من ثدي أمه، ولا فطام له عن الرضاعة، مهما كبـر فـي الـسن. والشاعر بهذه الصورة التي خرجت عن المألوف أو ما اعتاد عليه الناس استناداً علـى القـرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة، في أنَّ الطفل إذا بلغ السنتين يفطم، وقد يفطم قبل ذلك أو بعـد، لكنه لا يبقى على ثدي أمه ينهل الحليب إلى ما لا نهاية. وما يقصده هنا، القول أنَّ كرم الممدوح لا حدود له، مهما تقدم الزمان، وتغيرتْ الأحوال.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٧٠.

وتأخذ صورة الكرم- كرم الممدوح بعداً أخر أكثر عمقاً ومبالغة من سابقه، وتأتي على صورة سحاب غزير في نزول المطر، والخير الذي سيعم أرجاء الأرض المتعطشة إليه، بعد إنقطاعه عنها لفترة من الزمن. والمبالغ في هذه الصورة أنَّ الممدوح هو مَنْ علَّم السحاب كيف يفيض بأنامله الخيرة على الناس والأرض، فترتوي الأنفس الظمأى التي فقدتْ الخصب لمدة طويلة، وقد آن لها الأوان أنْ تعود أنفاسها إلى الحياة من جديد، لتنعم بالرفاهية وبالعطايا مع وجود شهاب الدين أسعد الطغرائي، الذي لن يبخل عليهم بما يحقق لهم هناءة الحياة، فعطاياه كثيرة جداً لا تحصى.

يتميز الممدوح بقوة البصيرة والذكاء الحاذق، فليس كرمه غير المحدود، ينعم به الناس كافة، فثمة فئة من الناس لا تستحق النيل والاحترام، تلك الفئة الحسودة التي لا تتمنى للمرء وللممدوح إلا الشر والأذى، فهذه الفئة لضعة منزلتها عنده وعند أصدقائه، فإنَّها مهما حاولتْ من المحاولات الكثيرة، في طلب الرضا منه والتقرب إليه، فلن تستحق منه أنْ يكون نعله تاجاً لرؤوسهم، وبكلمات أخر أنَّ الإنسان الحسود يبقى حسوداً، وغطاء رأسه مكشوف للجميع، ولذلك لن يرأف الآخرون لحالته مهما بلغتْ الأحوال السيئة عنده أوجها.

إنَّ "كم" الخبرية لا تقتصر على الأفعال النبيلة فقط ككرم الممدوح الذي ينهل انهيالاً على محبيه وأصدقائه، بل تقترن بالأفعال السلبية التي تحرم العدو أو الحسود من التقرب إليه، أو أنْ يصبح نعله تاجاً لأحدهم. والنعل والرأس يدلان على شيئين متنافرين، الأول يدل على تحقير المرء، وبيان ضعته بين الآخرين، والآخر يدل على علو شأن الإنسان ورقيه بين الآخرين، فالممدوح يرفض إعطاء الحسود نعله ليضعه تاجاً على رأسه ليرفع من قيمته وقدره.

ويتغلغل شعر الأرَّجاني بأساليب التكرار المتنوعة، فلم يقتصر على تكرار كلمة أو اسم مبني أو حرف، كالأمثلة السابقة، ومثال الثراء في أساليب التكرار الأخرى. قوله يعاتب الماء استعارة[1]:

حتّى متى صَدَري وَوِرْدي واحدٌ   وإلامَ أشكو حُرقةَ الأحشاء؟

مِن جَمْعِ قَطْرٍ حياً أراك مُصوَّراً   أفليس يُوجَد فيك قَطْرُ حَياء؟

تُروِى أخا نَهَلٍ وتَترُكُ صادياً   أغديرُ رِيٍّ أم غَديــــرُ رِيــــاء؟

بالإضافة إلى تكرار غدير في الشطر الثاني من البيت الثاني مرتين، كرر الاستفهام في الشطر الثاني من البيت الأول والثاني والثالث. وبالنظر إلى الغاية من وراء تكرار الاستفهام ثلاث مرات متتاليات بالإضافة إلى تكراره في أبيات أخر كذلك، لكن يكفيني التعليق على الأبيات السابقة؛ لا بدَّ لنا من الإشارة إلى أنَّ الموضوع العام، وإنْ عنون بمعاتبة الماء، الهجاء- هجاء شخص مجهول، يتغلغل في اللغة الشعرية، والدليل على ذلك لغة الأبيات السابقة والاستفهام الذي خرج عن معناه الأصلي إلى معنى الشتم والإهانة.

وثمة فرق واضح عندما تعاتب إنساناً ما، وعندما تهجو إنساناً آخر، فالعتاب على قدر المحبة، والهجاء على قدر البغض والكراهية. والشاعر، في الأبيات السابقة، يستنكر من مهجوه شاتماً إياه على صيغة الاستفهام، ما يتسم به من الأفعال المشينة كالبخل مثلاً، فالشاعر يشكو من الظمأ، فصدره ووروده واجد باستمرار من شدة العطش، ولذا يستنكر حالته التي طال عليها الأمد، ويتساءل لم يعد بالإمكان أنْ أظل أشكو حرقة الأحشاء الملتهبة في قلبي، فالأذن التي أخاطبها لم

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ٤٢.

تأبه لي ولما أقول، فشدة ظمئي لم يبرده بالماء مهجوي ما دام على نفسيته الدنيئة التـــي تـــشعر بالزهو وبالكبرياء على غيرها من بني البشر.

وتزداد اللغة الاستنكارية حدة وعلواً في السؤال الاستنكاري الآتي، إذ يتخيل الـــشاعر أنَّ مهجوه قد تجمعتْ صورته قطرة فقطرة من قطرات المطر، لكن هذا المهجو قد تنكر للأصل الذي ينتمي إليه- الكرم المكنى عنه بقطرات المطر، ولا يكتفي بذلك، فقد خلع ثوب الحياء خلعاً تامـــاً، ولم تبق لديه ولو قطرة بسيطة من الحياء، أي أنَّه بخيل بخلاً بحتاً لا مجال للتغيير وللتراجع فيـــه عن ذلك.

وفي البيت الثالث يتراجع الشاعر عن صفة البخل الصرف العامة، فالبخل المطلق مقتصر على فئة معينة من البشر هي الفئة المتعطشة، ويقصد بها شخصيته هو لا غير، لكنه في الاتجـــاه المقابل للفئة الصادية- الفئة المرتوية من كثرة الماء، نراه يغدق العطايا عليهم أكثر فأكثر، أي أنَّ المهجو لا يستطيع أنْ يوازن بعقله مَنْ يحتاج إلى المطر، ومَنْ لا يحتاج إليه، فالأرض المرتويـــة إذا ازدادت ارتواءً فوق حاجتها المستحقة، قد يلحق بها الضرر، بغض النظر عن ماهيته الضرر وشكله، أما الأرض المقفرة إذا تركتْ فترة طويلة من دون ري، فإنَّها ستشرف لا محالـــة علـــى الهلاك، ومن هنا يستنكر الشاعر من عدم قدرة المهجو على التمييز بين الخير والشر. وقد لـــبس الاستنكار حلة الاستفهام الملفوف بالشماتة وبالازدراء من عدم القدرة على التمييز بين الـــصواب والخطأ.

ومن أساليب التكرار كذلك، تكرار الإيقاع المقطعي. يقول في مدح مؤيـد الـدين أبـي إسماعيل[١]:

*ولئنْ شكَوْتُ لأشكُوَنَّ تَعلُّلاً ولئن صَبَرْتُ لأَصبِرَنَّ تَجَمُّلا

**ولئن طَلَبْتُ لأَطلُبَنَّ عظيمةً تُشْجي العِدا ولأَعصِيَنّ العُذَّلا

* الشطر الأول: و/ لـ/ ئن/ ش/ كو/ ت/ لـ/ أشـ/ كـ/ ونـ/ نـ/ تـ/ علـ/ لـ/ لا

*الشطر الثاني: و/ لـ/ ئن/ صـ/ بر/ ت/ لـ/ أصـ/ بـ/ رنـ/ ن/ تـ/ جمـ/ مـ/ لا

**الشطر الأول: و/ لـ/ ئن/ طـ/ لبـ/ ت/ لـ/ أط/ لـ/ بنـ/ ن/ عـ/ ظيـ/ مـ/ ـة

**الشطر الثاني:تشـ/ جلـ/ عـ/ دا/ و/ لـ/ أعـ/ صـ/ ينـ/ نلـ/ عذ/ ذ/ لا

*مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن

** مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن/ مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن/ مُتَفاعِلن/ مُتْفاعِلن

نلحظ أنَّ النغم الإيقاعي في الأشطر الثلاثة الأول موحد، وفي التفعيلة الثانية من الـشطر الرابع كذلك "لأعصينَّ"، إذ تلتقي مع تفعيلات "لأشكونَّ، ولأصبرنَّ، ولأطلبنَّ"، ويعد مثـل هـذا الأسلوب من التكرار من إحدى السمات البارزة عند الشاعر للحفاظ على الإيقاع الموسيقي الثري بالحركة والتفاعل بين الأشطر الموحدة، مما يلفت المتلقي إلى تناول عمله الأدبي بكـل سـهولة ويسر، لوجود الانسجام الإيقاعي الذي يبعث على الارتياح النفسي إلى الأذواق المتلقية، فلا تجـد إلا أنْ تتلقى عملاً أدبياً متآلف الإيقاع، ولو كان من أحد الجوانب.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٠٨٩.

وقد يدمج الشاعر بين التكرار المقطعي وتكرار الألفاظ في بيت شعري واحد. يقول في مدح الوزير كمال الدين علي السميرمي[1]:

فلم يَحكهِ أبناءُ عصرٍ مُباعدٍ   ولم يَحْكه أبناءُ عَصْرٍ مُقارب

الشطر الأول: فـ/ لم/ يحـ/ ك/ ـه/ أبـ/ نا/ ء/ عصـ/ رٍ/ مـ/ با/ عـ/ دٍ

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

الشطر الثاني: و/ لم/ يحـ/ ك/ ـه/ أبـ/ نا/ ء/ عصـ/ ر/ مـ/ قا/ ر/ ب

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

جاء تناغم الإيقاع عن طريق المقابلة بين الشطر الأول والشطر الثاني، وكذلك تكرار المقاطع، فكل مقطع في الشطر الأول يقابله ما يماثله من مقطع في الشطر الثاني، وهذا يزيد من الثراء الموسيقي للتجربة الشعرية، فالقصيدة عندما يتخللها بين البرهة والأخرى تدفق في تماثل النغم الموسيقي، تجلي المقدرة الشعرية الفذة التي يمتلك الشاعر فيها زمام الأمور، وكل هذا مشروط بتماسك المحتوى والتراكيب الشعرية الدالة على تماسك البناء الموضوعي والفني في آنٍ واحد، فقد يكون في البيت الشعري مثلاً وسائر أبيات القصيدة كماً هائلاً من التناسق الموسيقي، لكن ذلك مؤثر على التجربة الشعرية ومحتواها، أي ينصب اهتمام الشاعر على اختيار ألفاظ شعرية تتناسق مع بعضها في الإيقاع الداخلي، لكن إذا نظرنا إلى الرؤية الشعرية، نجد أنَّها ضاعت أو أصابها التفكك والتقلقل، لأنَّ عيني المبدع لم تستطع التوفيق بين عنصرين أساسيين في العملية الإبداعية– المحتوى والإيقاع. وما نلحظه في أبيات الأرَّجاني هو الحفاظ على تماسك إيقاع

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٨٨.

النص الشعري وأفكاره المطروحة، حتى ليصبحان عضواً واحداً في هيكل القصيدة، لتحقيق رؤى الشاعر وغايته من نسج القصيدة.

فالتناغم الموسيقي بين بعض الأشطر الشعرية عن طريق تكرار المقاطع ظاهرة في شعر الأرَّجاني، ومثال آخر على ذلك قوله في مدح الوزير سعد الملك[1]:

ولا بِنزالِ أرْعَنَ ذي جيادٍ   ولا بنُزولِ أجْيَدَ ذي رِعان

الشطر الأول: و/ لا/ بـــ/ نـــ/ زا/ ل/ أرْ/ عـــ/ ن/ ذي/ جـــ/ يا/ د

مُفاعلَتن/ مُفاعلَتن/ فعولن

الشطر الثاني: و/ لا/ بـــ/ نـــ/ زو/ ل/ أجْـــ/ يـــ/ د/ ذي/ ر/ عا/ ن

مُفاعلَتن/ مُفاعلَتن/ فعولن

فتوازي المقاطع جلي واضح بين الشطر الأول والشطر الثاني، باستثناء "زا" في بنـــزال، وما تقابلها "زو" في بنزول، لكن هذا الاختلاف لم يؤثر على تشابه التفعيلات العروضية، فقد بقيتْ متشابهة، بالإضافة إلى التقارب اللفظي بين "زو" و"زا".

ومن الظواهر التكرارية الأخر البارزة في شعر الأرَّجاني بروزاً جلياً في معظم القصائد، تكرار البنية الصرفية في الكلمة الأخيرة من كل بيت شعري، فقد تبنى الكلمة الأخيرة في القصائد الطوال مثلاً على ثلاث أو أربع بنى صرفية، مما يثري النغم الموسيقي في القصيدة ككل متكامل، بالإضافة إلى جذب المتلقي إلى روعة النظام الموسيقي المتكرر في عدد محدد من البنى الصرفية.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٣/ ١٣٨١. (الأرعن: الأحمق، الأجيد: صاحب الجيد الطويل، ذو رعان: طويل الأنف).

وسأكتفي بذكر قصيدتين من شعر الأرَّجاني، الأولى قوله في مدح الوزير كمال الدين علـي بـن أحمد السميرمي، والمكونة من ستة وتسعين بيتاً. يقول في أبياتها الأول[1]:

لها في حمىً منّي وراء التّرائب   مَنازلُ لا تُغشَى بأيدي الرّكائبِ

تُراحُ بأنفاسي إذا ما ذكَرتُهـا   وتُمطَرُ وَجْداً بالدُموعِ السّواكب

وليس دَمٌ يَجرِي من العينِ بعدكم   بشيءٍ سوى قلبٍ من الشّوقِ ذائب

..

وسأتناول الكلمة الأخيرة من كل بيت شعري فقط، وهي على النحو الآتـي: "الركائـب، والسواكب، وذائب، وبذاهب، والحبائب، والمجاوب، والربائب، وكواعب، وغـوارب، وثواقـب، والكواتب، والمُراقب، ومُحارب، والجوانب، وحاجب، وحاجب، ولناهب، وكـاذب، والمُتقـارب، والهواضب، ومُجانب، والغوالب، وبضارب، وبنوائـب، والـسباسب، والمُواظـب، وسـوارب، والسلائب، والمُصاحب، وبالعصائب، وراسب، وشارب، ومَطارب، ونجائب، وسحائب، ولراغب، وبناضب، وثاقب، وجانب، وآئب، والحقائب، ومُصاقب، والمشارب، والمواهـب، والمناصـب، ومُقارب، وحاسب، والمراتب، وبصائب، وصاحب، وغائب، والكواكب، وعائـب، والمـساحب، والنواهب، والضرائب، وبالكتائب، وخاطب، والرواجب، والجلابـب، وعواطـب، والحـوازب، والذوائب، وشبائب، والمُعاتب، وجاذب، ومَعايب، وحاصـب، وشـوائب، والمناقـب، وناشـب، والثعالب، والمخالب، ويُوائب، والعجائب، والمهارب، والمعاطب، وراكب، وطالب، والغرائـب، ومغارب، والمُتناسب، والصوائب، وجائب، وبخائب، وواجب، وحاسـب، وكاسـب، وذواهـب، والعوازب، والرغائب، ولاحب، وناضب، والرغائب، وخاطب، والعواقب".

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ١/ ١٨٢- ١٨٣. (تغشى: تغطي).

ويمكن تقسيم البنى الصرفية السابقة إلى مجموعة من البنى، وهي:

أولاً: فعائل أو الفعائل: الركائب، والحبائب، والربائب، ونوائب، والسلائب، والعصائب، ونجائب، وسحائب، والحقائب، والضرائب، والكتائب، والذوائب...

ثانياً: فواعل أو الفواعل: السواكب، وكواعب، وغوارب، وثواقب، والكواتب، والجوانب، والهواضب، والغوالب، والسباسب، وسوارب، والكواكب...

ثالثاً: فاعل: ذائب، وذاهب، وحاجب، وناهب، وكاذب، وضارب، وراسب، وشارب، وراغب، وناضب، وثاقب، وجانب، وحاسب، وصاحب، وغائب، وعائب...

رابعاً: مُفاعل أو المُفاعل: المُجاوب، والمُراقب، ومُحارب، ومُجانب، والمُواظب، والمُصاحب، ومُصاقب، ومُقارب...

خامساً: مَفَاعل أو المَفاعل: مطارب، المشارب، والمواهن، والمناصب، والمراتب، والمساحب...

بالرغم من أنَّ القصيدة تنتمي إلى قائمة القصائد الطوال، إلا إنَّ الشاعر قد اقتصر في بناء التفعيلة الأخيرة على خمس بنى صرفية فقط، وهي: فعائل، وفاعل، وفواعل، ومُفاعل، ومَفاعل. ونستثني من ذلك بنية صرفية واحدة خرجت على تلك البنى في بيت شعري واحد، وهي: المتفاعل في قافية "المتقارب". وهو بهذا التكرار الواضح قد نمّا الحس النغمي والموسيقي بين الأنا الشاعرة والتجربة الشعورية، وبين المتلقي من الجهة المقابلة. والشاعر المبدع هو ذلك الشاعر الذي يستطيع أنْ يوفق بين المحتوى العام للقصيدة والموسيقى الداخلية في آنٍ واحد، فلا يشعر المتلقي مثلاً أنَّه قد اهتم بالمعنى وبالتجربة الشعرية على حساب الإيقاع، أو أنَّه اهتم بالصنعة

وبألوان البديع على مختلف أنواعها على حساب المعنى، أي الزخرفة الخارجية جلية النسق، لكن لا معنى يجمع تلك الزخارف، وكأنها قد وضعتْ إلى جانب بعضها بعضاً من دون لحمة ومنطق، يجمع أطرافها لتزداد بهاءً وروعة.

والقصيدة الثانية في مدح أبي نصر أحمد بن حامد. يقول فيها[1]:

أذاكرةٌ يـــــومَ الـــوَداع نَوارُ   وقد لَمَعتْ منهـــــا يَـــــدٌ وسِـــــوارُ

عَشيّةَ ضنّوا أن يَجودوا فعلَّلُوا   وخافوا العِدا أن يَنْطِقوا فأشاروا

تتكون القصيدة المجتزأ منها البيتين السابقين من ثمانين بيتاً، والكلمة الأخيرة في كل بيت منها على النحو الآتي: سِوار، وأشاروا، غِمار، وقِفار، وبِحار، وتِجار، وتُثار، وساروا، وغِزار، وجاروا، ونَوار، وضِرار، ويَغار، وأوار، ومَزار، ودِيار، وصُوار، ونِفار، ويُنار، ونِثار، ويُدار، وشَرار، ونَهار، وفِرار، وجاروا، وكِبار، وثار، وحِذار، وقِطار، وفـــزاروا، وتحـــار، وغِـــرار، وحُبار، ونُضار، وتُطار، ومُثار، وسِرار، وثِمار، وغُبار، وجِهار، ومُغار، وجار، وعِثار، وشِعار، وفَخار، ويُزار، وجِوار، ويُمار، وجِمار، ويُسار، ومِرار، وعِشار، وبِكار، وضِـــمار، وقِـــصار، ومُعار، وذِمار، وصُفار، ومِهار، وعُقار، ووُعار، ومنار، ويُشار، وخِيـــار، وأنـــاروا، وبِـــدار، وإسار، وقدار.

بالرغم من أنَّ القصيدة تنتمي إلى القصائد الطوال، إلا إنَّ الكلمة الأخيرة من كـــل بيـــت شعري، بنيتْ على ثلاث بنى صرفية، في الأغلب، وهي:

فِعال: سوار، وغمار، وقفار، وبحار، وتجار، وغزار، وضرار، وديار، ونثار...

فُعال: صوار، وجبار، ونضار، ومثار، معار، وصفار...

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٥٨٠.

فَعال: نوار، وعفار، ومدار، وفخار، وقرار...

وثمة بنى صرفية أخرى لكنها لم تحظ بتكرار كالبنى الصرفية الثلاثة الأول.

وفي ضوء الأمثلة الشعرية السابقة، نرى أنَّ التكرار في شعر الأرَّجاني تتعــدد منابتــه وأصوله بين اللفظة والمفردة، والجملة الشعرية، والنغم المقطعي،... ومهما كان جذر التكرار فإنَّه لم يأت عبثاً ينم عن ملل وضيق المتلقي، بل إنَّه أدى وظيفة ما في خاطر الشاعر، وهذه الوظيفة متحورة من موقف شعري إلى موقف آخر، فقد تعكس أزمة نفسية عانى منها الشاعر فخطها في ألفاظه وجمله الشعرية، أو قد تكشف عن قدرة المبدع الشعرية وبــالأخص الموســيقية، وقدرتــه الخلاقة على بناء إيقاع موسيقي يجمع عناصر القصيدة كبناء متكامل الأجزاء. وثمة ألوان أخرى يمكن أنْ تدخل ضمن التكرار كالتصريع والترصيع.

ثانياً: التصريع والترصيع

يعد التصريع من السمات الأساسية في الشعر العربي القديم. وهو في الشعر يساوي السجع في النثر، أي أنَّه انتهاء الحرف الأخير من الشطر الأول من مطلع القصيدة بالحرف نفسه الذي ينتهي به الحرف الأخير من الشطر الثاني في البيت الشعري نفسه. "واعلم أن "التصريع" من الشعراء بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور"[١].

ويقال إنَّ التصريع عند شعراء العصر الجاهلي عفوي تلقائي، وأصبح في العصور التالية وخصوصاً في العصر العباسي حرفة موسيقية، في الأغلب، تبين عن مقدرة الشاعر الفذة. يقــول

[1] . ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة. دار نهضة مصر، القاهرة، [د.ت]، ١/ ٢٥٨.

فوزي عيسى: "وكان من أبرز ظواهر التجديد في القوافي، فقد اتجه إليه الشعراء كلون من ألوان التنويع والتلوين وإثراء الشعر بالنغم والإيقاع،.. وإذا كان شعراء العصر الجاهلي قد عرفوا التصريع كفن بديعي واستخدموه في قصد ودون إسراف، فإن شعراء القرن الثاني كلفوا بالتصريع لإثراء الشعر بالموسيقى"[١].

والأرَّجاني في القرن الخامس والسادس الهجريين، عني بالتصريع في قصائده عناية فائقة، والناظر في ديوانه بأجزائه الثلاثة يلحظ أنَّ أغلب القصائد بنيت على التصريع. وسأقدم إحصائية للجزء الثاني فقط، لنؤكد أو ندحض قولنا السابق.

من بعض مطالع قصائد الجزء الثاني ما يلي:

*سلا حاديَ الأنضاء أين يريدُ وهذا وقد كلَّ المَطِيُّ زرودُ

* ألا ليت قلبي يومَ أعلنَ وَجْدَهُ وآثَرَ من بينِ الجوانحِ بُعْدَه

* بِيضٌ طَوالُ من خيامٍ سُود رُفِعَتْ لطَرْفِك من أقاصي البيدِ

* بَكَر العواذِلُ أَنْ رأَيْنَ خَصاصتي يُسْرِفْنَ في عَذَلي وفي تَفْنيدي

* دام عَلاءُ العِمادْ فَهْو رَجاءُ العِبادْ

* أرِقْتُ وصَحْبي بنَجْدٍ هُجودُ وأيدِي الرّكائبِ وَهْناً رُكودُ

* تَجلَّتْ فقلْتُ البدرُ لولا عُقودُها وماسَتْ فقلتُ الغصْنُ لولا نُهودُها

* قِفا معي في هذه المعَاهدِ لا بُدَّ للصّبِّ من المُساعدِ

* لِمَنِ الرّكائبُ سَيْرُهُنّ تَهادِ مِيلٌ مَسامِعُهنّ نحوَ الحادي

..

[١] . عيسى، فوزي: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه. دار المعرفة الجامعية، [د. م]، ٢٠٠٠، ص٢١٤- ص٢١٥.

يتكون هذا الجزء من تسع وخمسين قصيدة، إحدى عشرة قصيدة لم يبن فيها المطلع على التصريع، وثمان وأربعين قصيدة مصرعة. ومن هنا نلحظ عناية الأرَّجاني الخاصة بالتصريع في مطلع قصائده، لأهميته في البدء بتوافق الإيقاع بين الشطر الأول من القصيدة والشطر الثاني.

وهناك ملحوظة لا بدَّ من الالتفات إليها، وهي أنَّ معظم القصائد التي خلتْ من التـصريع تندرج تحت قائمة القصائد القصار، ومن الأمثلة على ذلك قوله في مدح أبي نـصر أحمـد بـن حامد[1]:

قُل للعزيزِ عزيزِ الدينِ عن مِقَةٍ   مَقالةً مَن يُعِرْها سَمْعَهُ سَعِدا

فهذه القصيدة تتكون من خمسة عشر بيتاً.

وكذلك قوله في مدح سديد الدولة الأنباري[2]:

إنّ الّذي نصَب المكارمَ للورَى   غَرضاً يلوحُ من المدى المتباعدِ

فقد نسج في مدح الأنباري اثني عشر بيتاً.

وكذلك قوله في قصيدة تتكون من سبعة أبيات[3]:

يا راحلاً بالسّعدِ عن مُقْلتي   ونازلاً ما بينَ أَفكاري

ويزيد التصريع من قوة الموسيقى الداخلية في مطلع القصيدة، فباقي أجزاء القصيدة مـن خلال تكرار الحرف في نهاية كل بيت شعري، ويزداد النغم قوة عندما تتساوى الكلمتان الأخيرتان

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٤٤٥.
[2] . المصدر السابق. ٢/ ٤٩٧.
[3] . المصدر السابق. ٢/ ٧٠٤.

في كلا شطري المطلع بالنغم نفسه، أي أنَّ الإيقاع منسجم النبرات. ومثال ذلك قوله في مدح الإمام المسترشد بالله[1]:

أمّا الغزالُ الذي أَهوَى فقد هَجَرا   أنْ عادَ رَوضُ شبابي مُبدِياً زَهَرا

وقوله في مدح بعض الوزراء ووصف معسكر السلطان[2]:

ذكَر المعسكَر صاحبي ذِكْرا   فأثارَ لي تَذكارُه فِكْرا

وقوله في مدح الوزير قوام الدين أحمد بن الوزير نظام الدين الحسن بن علي[3]:

قلب المشوقِ بأن يساعدَ أَجْدَرُ   فإذا عَصاهُ فالأحِبّةُ أعذرُ

فتلاحم الإيقاع في المطالع الشعرية السابقة لا يأتي من كونها مصرعة فحسب، إنَّما تزداد قوة وبهاءً إضافياً بمجيئها على وتيرة صوتية واحدة، فاللفظتان الشعريتان "هَجَرا وزَهَـرا" على نسق إيقاعي واحد، وهو فَعَلا، أما "ذِكْرا وفِكْرا" على وزن "فِعْلا، وفي البيت الأخير جاءتْ الكلمتان الشعريتان "أجْدَر وأعْذَر" على وزن أفْعَل.

لقد أثبت الأرَّجاني في شعره قدرة موسيقية داخلية فائقة، في إلهاب الأحاسيس وإثارة العواطف لمَنْ يتلقى شعره، وبالأخص لمَنْ يخاطبه في قصيدته أولاً كالممدوح... فإذا لفتنا بأنَّ معظم قصائده مصرعة، فإنَّه يفاجئنا في بعض قصائده بـ"لزوم ما لا يلـزم"، فاتسعتْ دائرة التصريع لتشمل أبيات القصيدة بأكملها، ومثال ذلك قوله في مدح شرف الدين أنوشروان[4]:

سَرى كما يَسري القَمَرْ   والليّلُ مُسودُّ الطُّرَرْ

---

[1] . المصدر السابق.٢/ ص٥٦٥.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٦٢٢.
[3] . المصدر السابق. ٢/ ٦٥٥.
[4] . المصدر السابق. ٢/ ٦٠٩. (سرى: سار ليلاً، الطرر: الجبهة، الزور: الزائر، الخفر: الحياء أو الخجل، الدجى: الظلمة، اعتكر: أظلم ولم يصف، سفر: ظهر).

زَوْرٌ سرَى على خَفَـــر طوَى الفلا وما شعَر

بدْرٌ دُجاهُ مِن شَعَـــر عَجبتُ والليّلُ اعتكَر

مَعْ نورهِ كيف استتَر أَوجُهُـــه حينَ سفَـــر

بني الشطر الأخير في كل بيت شعري من القصيدة السابقة على حرف الراء المقيد، ممـا أدى إلى إثراء الموهبة الشعرية للذات الشاعرة، وقدرتها على نسج قصيدة مصرعة، بالرغم مـن طولها، فهي تتكون من مئتين وستة عشر شطراً، أي مئة وثمانية أبيات، ويضاف إلى هذا التجانس النغمي في الكلمتين الأخيرتين من الشطر الأول والشطر الثاني من ناحيـة، ومختلـف أشـطر القصيدة من ناحية أخرى على الأغلب، فقد جاءت الكلمة الأخيرة في معظم الأشطر على البنيـة الصرفية "فَعَلْ"، مما أضاف للتجربة الشعرية قيمة فنية إضافية، وربما ساعده على ذلك مجـزوء الرجز، وسهولة النظم على منواله، فأعطى للشاعر حرية في التلاعب اللفظي مع الحفـاظ علـى المحتوى أو المغزى من القصيدة، فنبعتْ بذلك وحدة موضوعية ووحدة فنية محكمة في التناسق.

والقصيدة السابقة ليست النمط الوحيد في شعر الأرَّجاني، فثمة قصائد أخر نهجتْ الـنهج ذاته، ومثال ذلك قوله في مدح بعض الأكابر بخوزستان[١]:

لمّا شَكَـــا قلبـــي هَوَى نَـــوارِ وعارِضي كالصُّبحِ في الإسفارِ

والشَّعْرُ منها أَسودُ الشِّعـــار كجُنْحِ ليـــلٍ جَدّ فـــي اعْتِكـــار

مالتْ من الإنْسِ إلى النِّفار وأصبـــحَـــتْ قـــاطعـــةَ المَـــزار

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٦٩٦. (العارض: جانب الرأس حيث ظهور الشيب أولاً، الشعار: القميص أو الرداء، الاعتكار: الظلام، النفار: القطيعة أو الهجر).

تندرج هذه القصيدة تحت قائمة القصائد الطوال، فهي تتكون من مئة وواحد وثلاثين شطراً شعرياً، أي خمسة وستين بيتاً شعرياً، وشطراً واحداً فقط، ومع أنَّها طويلة في عدد أبياتها إلا إنَّ الشاعر قد بنى الحرف الأخير من كل شطر على حرف الراء المطلق وبالأخص الراء المكسور، سواء أكان الكسر بالإضافة أم بالعطف على مجرور أم بحرف الجر، وربما كان لبحر الرجز المقوم المساند في هذه الموهبة الفنية النادرة عند الشعراء، تلك الموهبة التي لا يملكها إلا الشاعر الحاذق، الممتلك لأدواته الشعرية أيما امتلاك. ولا يغيب عن بالنا كيف ألزم نفسه بعناصر تبين النقاب عن ثقافته العالية، وقدرته الفائقة في تطبيق هذه الثقافة بإبداع شعري، ثري بموسيقاه، حسن بسهولة انسياق إيقاعه، فلا نفور ولا تقلقل في النغم، والدليل على ذلك في الأبيات السابقة المجتزأة من قصيدة طويلة فجميع أشطرها قد التزم في نهاياتها بحرف الألف والراء كذلك، لا الراء المكسورة فقط.

نلحظ أنَّ القصائد التي واكبت النهج السابق منسوجة على بحر الرجز بنوعيه التام والمجزوء، وقد يكون لذلك الجزء اليسير في فتح الباب بمصراعيه أمام ناظري الشاعر، لكن الأهم من ذلك هو ثقافته العالية، وامتلاكه معجماً وافراً من الكلمات الشعرية المتقاربة في مخارجها، والمتشابه في نهايات أحرفها. وثمة قصيدة أخرى من مجزوء الرجز تتعالق مع قصيدة سابقة، عن طريق تكرار عدد كبير من أشطرها الشعرية، وهي قوله في مدح مؤيد الملك بن نظام الملك[1]:

أهكـــذا يَسْـــري القَمَـــرْ   واللّيلُ مُسودُّ الطُّرَرْ

لم يَجْلُ منه ما اعتكَر   ولم يَرَ النّاسُ أَثَر

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٧٠٨- ٧٠٩. (أغر: مشهور).

لا بل هو الطّيْفُ عَبَر　　　مُنتقِباً ومـــــا سَــــفَر

فيتْـــــرُكَ اللّيـــــلَ أغَــــرّ　　　ويَشْفِيَ العينَ نَظَر

تمتاز هذه القصيدة بالإيقاع الموسيقي الداخلي الرنان، والمتوازن بين الأشطر الشعرية في القصيدة بشكل عام، فقد انتهتْ معظم الأشطر بالبنية الصرفية "فَعَلْ". وهي تتشابه وبـــشكل كبيـــر وملحوظ مع قصيدة أخرى مذكورة سابقاً، والشطر الأول من مطلعها هو "ســـرى كمـــا يـــسري القمر".

يتجلى لنا أنَّ التصريع من الظواهر الواضحة في شعر الأرَّجاني، ويقابله فـــي الـــشطر الشعري لا البيت الترصيع، والآخر يضفي على الشطر رونقاً موسيقياً منتظماً، فتكرار جملتـــين شعريتين مثلاً في شطر واحد، وتكونان على وتيرة نغمية واحدة، بالإضافة إلى انتهاء كل جملـــة منها بحرف متشابه، يقوي من الترابط الموسيقي عند الشاعر. ومثال ذلك قوله في مـــدح الإمـــام المستظهر[1]:

فالسُّمْرُ مركوزةٌ والبِيضُ مُغمَدَةٌ　　　لكنّها في طُلَىً منهمْ وفي ثُغَرِ

"فالسمر مركوزة"، تقابل من حيث اندماج الإيقاع الجملة الـــشعرية "والبـــيض مغمـــدة"، وعلاوة على ذلك تنتهي الجملتان بحرف التاء، مما يؤدي إلى إعـــلاء الحـــس الموســـيقي بهـــذا الأسلوب- الترصيع. وأيضاً يقول في مدح الإمام المسترشد بالله[2]:

وقام مُعتَمِدٌ يَتلوهُ مُعتَضِدٌ　　　ومُكْتَفٍ مُعْقِبٌ للمُلْكِ مُقْتَدِرا

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى، ج٢. ٢/ ٥٦٠. (السمر: الرماح، مركوزة: فارة، البيض: السيوف، الطلى: الأعناق).

[2] . المصدر السابق. ٢/ ٥٧٥.

ففي الشطر الأول من البيت السابق جملتان تنتهي الأولى منها بكلمة "معتمد"، والأخرى بكلمة "معتضد"، والكلمتان الشعريتان تتآلفان في النسق المخرجي- الجناس في اللفظ، بالإضافة إلى انتهائهما بحرف مجهور، ألا وهو الدال. وعلى هذا النسق قوله في مدح بعض أكابر الرؤساء[1]:

وسَدِّدْ سهامكَ واشْدُدْ قُواك   تَجِدْ غَرضاً إنْ قضَى اللّهُ يُسرا

ففي الشطر الأول جملتان شعريتان متكاملتان، يجمعهما النبر الإيقاعي ذاته مع ترصيع الحرف الأخير في كل جملة، وكذلك في الأمر الذي يدل على توجيه الأمر من السلطة العليا إلى السلطة الدنيا، لكنه هنا صدر من فيه السلطة الدنيا إلى السلطة العليا، أي من الشاعر إلى بعض الأكابر.

ومما سبق يتضح أنَّ الترصيع من الميزات الإيقاعية التي تزيد من مقدرة الشاعر على اللعب الموسيقي، وتسييره في أكثر من تجاه، لكن الترصيع اقتصر على شطر شعري واحد، ولم يتعد -على ما أعلم- الكتب النقدية القديمة أو الحديثة ليشمل القصيدة بأكملها، هذا إنْ صح تعبيري، فثمة قصيدة في شعر الأرَّجاني نظمتْ أبياتها كلا متكاملا على نهج الترصيع، لكن بأسلوب مختلف عما سبق، ومن هنا سأطلق مصطلحاً آخر ربما يكون أكثر دقة، وهو "السجع المرصع"، واقصد به على وجه التحديد، أنَّ السجع المرصع يكون عمودياً في القصيدة بأكملها، لا

---

[1] . المصدر السابق. ٢/ ٦٤٥.

أفقياً، وهو لا يتعدى -في الأغلب- بيتاً شعرياً واحداً. ومثال ذلك قوله في مدح قاضي قضاة فارس، عماد الدين أبي محمد طاهر[1]:

صَبٌ مقيمٌ سائرٌ فُؤادُهُ	طَوْعُ الهوى مع الخليط المُنْجِدِ
غائبُ قَلْبٍ حاضِرُ ودادُه	لِمَنْ نأى في عَهدِهمْ والمَعهد
له جوىً مُخامِرٌ يَعتادُه	إذا اشتكى طيفَ الكَرى في العُوّد
لصَبْرِه يُكابِرُ اتِّقادُه	حَشْوَ الحشَا بعد الحسانِ الخُرَّد
ودمعُه يُكاثِرُ اشْتِدادُه	خوفَ النّوى يَقولُ للنّومِ ابْعُد
ما الصّبْرُ إلا غادرُ إنجادُه	إذا بَدا جيشُ النَّوى من بُعُد

..

تتكون هذه القصيدة الطويلة من مئة وتسعة وعشرين بيتاً. وتتسم بالصنعة اللفظية والتكلف، ويدلنا على ذلك الهيكل الإيقاعي للقصيدة، فبالرغم من طولها إلا إنَّ ذلك لم يقف حائلاً أمام الموهبة الشعرية المتصنعة، والثقافة الشاعرية العالية، فقد استطاع أنْ يقسم أجزاء أبياته الشعرية إلى أربعة أجزاء، بغض النظر ما إذا كان المعنى مكتملاً أو غير مكتمل، وهو، في الأغلب، غير مكتمل؛ وكل جزء من هذه الأجزاء ينتهي بحرف معين يتعالق مع الجزء الذي يليه وهكذا حتى نهاية القصيدة، ولنأخذ مثلاً الأبيات الثلاثة الأول للتمثيل على ذلك:

صَبٌ مقيمٌ سائرُ---- غائبُ قَلْبٍ حاضِرُ---- له جوىً مُخامِرُ.

فُؤادُهُ---- ودادُه---- يَعتادُه.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد مصطفى. ٢/ ٥٢٨. (الصب: العاشق، الخليط: جماعة المتحابين، المعهد: المنزل، الجوى: ألم الشوق، يعتاده: يأتيه مرة بعد أخرى، العُوّد: زوار المريض، الكرى: النوم، يكابر: يقاوم، الخرد: الحسناء الغضة، النوى: الفراق والبين، غادر الإنجاد: غير مسعف).

طَوْعُ الهوى---- لِمَنْ نأى---- إذا اشتكى.

مع الخليط المُنْجِدِ---- في عَهدِهمْ والمَعهد---- طيفَ الكَرى في العُوّد.

فالتقابل في الترصيع لا يأتي في شطر شعري واحد كالمعتاد، إنَّما يأتي عمودياً ليشمل أبيات القصيدة جميعها، مما يدل على قدرة الشاعر الفذة في اتقان عملية سبك الألفاظ على منوال واحد في قصيدة طويلة جداً.

الفصل الرابع: دراسة تحليلية

الفصل الرابع: دراسة تحليلية

ستقدم الدراسة في هذا الفصل دراسة تطبيقية متكاملة، لثلاث قصائد مدحية متنوعة من حيث اللوحات الفنية فيها. ولا يغيب عن بالنا أنَّ الأرَّجاني كان يسير على نهج القصيدة العربية الجاهلية في بعض قصائده، فالقصيدة أنى تنوعتْ أجزاؤها، فإنَّها وحدة عضوية متكاملة ومترابطة بغض النظر عن التنافر الذي قد يبدو للعيان منذ الوهلة الأولى، فالتنافر يصب في قالب وهدف ما يرتئيه الشاعر، فالغاية المستقاة من اللوحات المتنافرة تخدم رؤية واحدة. وقد عرض النقاد المحدثون للوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية، "فأهم خطوة لفهم نمط القصيدة الجاهلية تكمن أولا "في النظر إليها على أنها تمثل وحدة عضوية لا ينبغي التورط في فصل مدخلها عن غرضها، ولا النظر إليها على أنها مجموعة "أغراض" يربط بينها جسور لفظية اصطنعت لأداء مهمة الوحدة الشكلية".[1] والبناء فيها "ليس بناء قائماً على الترابط المنطقي الذي يفرض تسلسلاً عقلياً مدروساً، ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معا انسجاماً تكاملياً."[2]

والقصيدة أنى كانتْ جاهلية أم عباسية فإنَّها وحدة عضوية متآلفة، وإنْ سلبتْ منها الوحدة الموضوعية، والنظر إليها "على أنَّها مكونة من شرائح لا رابط بينها نظرة فيها شيء من التجني على خصوصية هذا الشعر، وذلك لأنَّ التعامل مع النص الجاهلي يمتلك خصوصية في كون هذا الشعر مبينا من مجموعة من الموضوعات أو الأغراض، وإن النظر إلى كل غرض على حده

[1] . الجادر، محمود: أوس بن حجر ورواته الجاهليين. دار الرسالة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٤٢.
[2] . الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤، ص١٥٣.

يعزز تشظي القصيدة وتفككها، ولذلك ينبغي أن ينظر إلى هذه الأغراض في إطار البناء الكلي أو الرؤية الكلية للنص".[1]

والأرَّجاني من الشعراء الذين عنوا عناية فائقة بالوحدة العضوية في قصائده المكونة من لوحات متعددة، مثله في ذلك مثل القصائد الجاهلية. وقد اخترت ثلاث قصائد مختلفة في اللوحات، اثنتان منها تتكون من لوحات عدة، وواحدة تتكون من موضوع واحد، وبصرف النظر، فإنْ غابت الوحدة الموضوعية فثمة وحدة عضوية. وتناولت القصائد الآتية لا غير لأنَّها شدتْ انتباهي إلى رؤية معينة توطد فكرة الدراسة، وإنْ كانتْ جميع القصائد يمكن لها أنْ ترسخ الفكرة ذاتها، لكنني توقفت عند هذه لا تلك، لأنَّها راعتْ انتباهي، أكثر من غيرها.

أولاً: أولى القصائد التي ستتناولها الدراسة قصيدة في مدح الوزير قوام الدين أبي القاسم. يقول:

ويـــومُ الأيـــنُـــقِ الـــذُّلُـــلِ فازجُرْ بنا طرباً يا حاديَ الإبلِ

وسأعرض لأبيات القصيدة عند كل لوحة تشمل جزئية معينة منها. بالإضافة إلى ملحق بالقصائد في نهاية الفصل.

أجزاء القصيدة: تقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: الرحلة والطلل (١_ ١٤)، (٢٦_ ٣٥)؛

الجزء الثاني: شكوى الشاعر (١٥_ ٢٤)؛

الجزء الثالث: المدح (٣٥_ ٧٨).

وكلّ لوحة من هذه اللوحات تفتح الباب إلى اللوحة التي تليها، وهذا ما سيتضح لاحقاً.

---

[1] . ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي. دار الكندي، إربد، ٢٠٠٢، ص١٠٢.

الجزء الأول: الرحلة والطلل:

إنَّ جزء الرحلة من الأجزاء المستمدة من معظم قصائد الشعر العربي القديم، وهو إنْ كان في ظاهره الخارجي تقليداً عمن سبقه من الشعراء، إلا إنَّه عماد أساسي من بنية القصيدة في أكثر القصائد، أبدعه الشاعر لهدف محدد، فعيناه تنظران إلى الأشياء المحيطة به والمستمدة من غيره، لغاية معينة تخدمه في إيصال فكرة ما إلى شخص آخر، يتوجه إليه برسالة محددة المعالم، والرسالة ههنا هي الموضوع الأساسي في القصيدة، وهو المدح، أما الأجزاء الأخر _من وجهة نظري_ أجزاء فرعية تعزز وتساند ما ترتئي إليه مشاعره في الوصول إليه. يقول[1]:

اليومُ يومي ويومُ الأينُقِ الذُّلُلِ   فازجُرْ بنا طرباً يا حاديَ الإبلِ

صَوِّبْ خُطاها إلى أرْضِ العِراقِ فما   لطالبِ المَجْدِ عَنْدِ الخُودِ مِنْ شُغُلِ

أَمِلْ إليها مَطايانا فقد كفَلَتْ   تلكَ الإمالةُ بالإدراكِ للأمَلِ

يستهل الأرَّجاني مشهد الرحلة بالجملة الاسمية، وقد اعتدنا أنْ نقول إنّ الجملة الاسمية تسلب الحركة والحياة، لكننا في هذا السياق نجد البداية الحقيقية لانطلاق الحرية المكبوتة، التي طالما عانى الشاعر من أغلالها، فجاء الوقت المناسب لفك الأسر، والبحث عن الحرية المبتغاة. وقد احتفل بيوم الانعتاق من القيود وتغنى به بالحث عليه ثلاث مرات في الشطر الشعري ذاته "اليوم يومي ويوم.."، ولا يتوقف الفرح عند الشاعر إنَّما ينسحب على الأنيق_ جمع ناقة، ومن الملحوظ أنَّ يوم السعادة الغامرة لا تقتصر عليه فقط، إنَّما على جماعة كثيرة العدد، وهذا ما يدل عليه جمع "الأنيق"، وألحق الشاعر صفة "الذلل" على الأنيق، وهذا ما يزيد من تأكيد الحرية التي

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨، ٢/ ٢١٧- ٢١٨. (الذلل: المقودة المطواع، زجر الدابة: ساقها وحثها على المسير، الخود: المرأة الشابة).

حظيتْ بها بعد أنْ كانت بين الأيدي مأسورة، والأنيق جزء مهم من مأساة أصحابها، إنْ لم تكن لغة أخرى تتحدث وتلهج بما يتوغل في أعماقهم، يصر عليها بناطق آخر مطواع، يسير إلى ما يريده صاحبه، لأنَّ الجهة المبتغاة هي مقصده وحلمه.

وفي الشطر الثاني من البيت الأول، يطلب الشاعر على صيغة الأمر من حادي الإبل أنْ يزجر الدواب ويحثها على المسير بأقصى سرعة ممكنة، للوصول إلى الهدف المرجو بأقل وقت ممكن. واقترن الزجر بالطرب، مع اختلافهما في الغاية، فالزجر يأخذ البعد السلبي، والطرب البعد الإيجابي، لكن الهدف المنشود لكلا الطرفين هو الطرب لا غير.

وبعد الزجر يحدد الشاعر النقطة المأمولة، وهي أرض العراق حيث إقامة الممدوح فيها، وقد أخفاه بوجود الخَوْد_ المرأة الشابة، لارتباطها منذ الأزل البعيد بالخصب وبالحياة، وهي ما تزال في ريعان الشباب، أي في مرحلة الإنجاب وبث الحياة أو استمرارها على وجه الأرض، والحياة والخصب لا يوجد إلا في العراق.

البحث عن الأمل والخير هو الداعي لرحلة الشاعر، وأرض العراق تكفلتْ في تحقيق آمال قاصديها، لذا يكرر الأمر على حادي الإبل مرتين في التوجه نحو العراق، فمرة يقول "صَوِّبْ"، ومرة أخرى "أَمِلْ"، وبالإمالة يصل المرء إلى مراده. وقد أفرد الأرَّجاني للإمالة التكفل في الوصول إلى ما يطمح إليه الإنسان الراحل إلى العراق، فكيف سيكون الأمر عندما تطأ الأقدام أرض الأمل المرتقب.

وينفي الشاعر عن توجه راحلته صوب أي إنسان آخر، وهي وإن توجهت إلى أحد فإنها لم تلق ما تتمناه من العطايا، وقد عبر عن هذه الفكرة بعدم ثبات رجله في ركاب راحلته إلــى أي اتجاه آخر غير ممدوحه. يقول[1]:

لم يُثْبِتِ الرِّجْلَ في غَرْزٍ لها أَحَدٌ   وَمَدَّ كَفّــاً إلــى نَجْمٍ فلــم يَصِــل

فصورة الشاعر وهو يجول الأرض شرقاً وغرباً، لكن قدماه لم تثبتْ في ديار أحد، لأنَّه لم يجد مناله، وها هو الآن تثبتْ قدماه في ديار الممدوح الحالي. ويشبه صورته السابقة وهو يتخبط في الأرض من دون أنْ يجد مستقراً له، بالإنسان الذي يمد كفه إلى السماء ليصل إلى نجمة مــن نجومه العالية، لكنه لا يستطيع لمسها أو الوصول إليها، إلا بعد أنْ وطأتْ قدماه ديار ممدوحه.

ويسقط الشاعر على ناقته التي تعد جزءاً لا يتجزأ من روح صــاحبها، صــفات الــذكاء واستشراف المستقبل. يقول[2]:

ما للمَطايا ولا للرَّكبِ من شَبَــهٍ   سِوى الحَواجبِ للأحبابِ والمُقل

المطايا الراحلة تجاه الممدوح لا مثيل لها ولا شبيه، إلا الحواجب والعيون، وشبه المطايا بالحواجب وبالعيون لأهميتهما الحثيثة لأي إنسان أو مخلوق من لحم ودم على هذا الوجود، فالعين هي المرأى التي تتطلع إلى الأشياء من محيطها الحيوي، وهي كذلك مهــوى معرفــة الأســرار والخبايا الدفينة التي لا يستطيع الإنسان أنْ يختبئ فيها مهما حاول فعل ذلك، فعلامات الفــرح أو اليأس تتجلى للوهلة الأولى عندما تنظر إلى عين ما، والعيون والحواجب مصدرا الجمــال فــي الوجوه.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٨. (غرز: ركاب الرحل).
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٨.

فالعيون الراحلة محملة بالآمال وبالأحزان، الأمل لرؤية وجه الممدوح، والحـــزن علـــى فراق الأحبة. يقول[1]:

كُلٌّ حَنايا تُصيبُ الدَّهْرَ أَسهمُها الـــ أَغراضَ وهْي عنِ الأقواسِ لم تَزُل

لـــــلـــــهِ مَـــنــعـــــشـــــرُ أُلاّفٍ قَطـــعْتُهــــمُ يومَ الرّحيلِ على رَغْمي ولم أَصِل

وحَيرةُ الدَّمعِ في عيني وأَعينِهمْ فلم يَغِضْ عند توديعٍ ولم يَســـل

أَحبّةٌ عن هوىً لا عن قِلىً جعلوا ركـــــائبـــــي للنّــــوى محلولــــةَ العُقُـــل

واستقْرَبوا البِيدَ والأغوارَ أَسْلُكها خوفاً عليَّ من الأعداء والغِيَل

الدهر أو الزمن من الأبعاد التي وقف الشعراء عندها صامتين، فالدهر لا يقهر منذ الأزل مهما امتلك المرء من جبروت وقوة، ومن يحاول معاندته يفشل، ويكون مصيره الهــلاك. لكــن الشاعر في البيت الأول من المقطوعة السابقة يفاجئنا بإصابة الدهر من غيــر قتــال، فالرحلــة المكسوة برداء الأقواس (الحنايا)، تنال من الزمن الغادر قبل أنْ تفارق السهام الأقــواس. ويبــدو للقارئ أنَّ العلاقة بين الشاعر والدهر علاقة عدائية، يظفر الأول بالنصر على الآخر، فيصل إلى هدفه المنشود– الرحلة إلى الممدوح. قد يحقق الأول ما يتطلع إليه، لكن المعركة بين كلا الطرفين تنتهي بالتعادل، فالزمن المهزوم في الشوط الأول سرعان ما يتعادل معه من خلال تفريق الأحبة مكانياً.

ويحرز التعادل في يوم الرحيل حيث كثير من الأحبة قطعهم مرغماً عنه، ولم يصلهم بعد ذلك، وتستوقفنا، هنا، كلمة "قطعتهم"، فالقطع يشي في ظاهره السطحي باتخاذ موقف مــن أحــد الأطراف يفك ويحلّ ما يربطه به من وشائج مع الآخرين، لكن الشاعر حسب السياق الشعري لم

---

[1] . المصدر السابق. ٢/ ٢١٨. (الحنايا: الأقواس).

يقطع علاقته مع أحبته عن طيب خاطر منه إنَّما أرغم إرغاماً لفعل ذلك، وربما يحمــل القطــع، ههنا، معنى المغادرة الإجبارية أو الوداع عن محبة، لأن السياق يقتضي هذا المعنى، أو أنَّ القطع لم يكن بيده إنما بأيدٍ أخر تفوق قدرته، فتلعب بمصيره أنى شاءت، والأمر نفسه في قولـــه "ولـــم أصل"، أي الروابط مع الألاف قد تقطعت يوم الرحيل، ولم تبق بينهم أي صلة.

ويعود الشاعر بنا في البيت الثالث من المقطوعة باتجاه عكسي إلى مشهد الرحيل، حيــث الحيرة تلف الجموع المودِّعة والمودَّعة، والحيرة معبر عنها في الدموع المترقرقة في العيون، فلا الدمع يجري كالنهر، ولا هو يسيل كحالته الاعتيادية، فالصدمة أو الحيرة العميقة جــراء رفــض التسليم أو الإذعان للأمر الواقع، قد جمدت الدموع في عيونهم، ومنعته من الفيضان أو الــسيلان منصدمة بالفرقة التي آن لها أنْ تسقط على رؤوسهم، وعليهم أنْ يتقبلوا الأمر الواقع بكل أحزانه ومآسيه.

ويؤكد الأرَّجاني في أكثر من موضع على فكرة بعينها تحوم حول صلته الوطيدة بمحبيه، تلك الصلة المبينة على الألفة والمحبة، ويوم الرحيل هو يوم الوداع_ الترك عن حــب، لا يــوم القلى والبغضاء المعشعشة في قلوبهم، ويورد الشاعر الشيء وضده في آن واحد ليزيد من وتيرة التأكيد على ما يجول في خاطره، فأحبته تركهم "عن هوى لا عن قلى"، وهم عاملوه بالشيء ذاته أي جعلوا أو تركوا حبل الركائب محلولة للفراق وللبين عن عشاقه، وبمعنى آخر لم يقف الفراق والألاف في وجه ما يصبو إليه في رحلته، بالرغم من مرارة الرحيل والغربة على كل الأطراف.

ويلح الشاعر على اتفاق المودِعين والمودَعين في الرحلة نحو الممدوح في البيت الأخير، حيث المسافة أو جعلوا المسافة قريبة لا بعيدة أمام ناظري المهاجرين، ليزيــدوا مــن تــشجعيهم

وحثهم لمواصلة ما عزموا إليه، فالصعوبات ستذلل أمامهم، والفيافي والبيد التي قد تبدو للوهلة الأولى موحشة لمن يعبرها، ستجتاز لقصرها، وإنْ لم تكن قصيرة، لكن الأنفس الطموحة لا تحدها العوائق، وسترى كل عقبة سهلة ميسرة. وصورة موقف الأحبة بتقريب المسافة من مكان إقامة الممدوح، لتثبيت المسافر على ما عزم إليه، خشية عليه من الخوف من الصحراء من الصور المخالفة للمعهود، عند مَنْ سبقه من الشعراء، إذ تظهر اللائمة أو العاذلة أمام الراحل لتردعه عن المضي قدماً، ومثال ذلك قول عروة بن الورد[١]:

أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ونامِي، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي

ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ، إنني بها قبل أن لا أملك البيع مشتري

أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ إذا هو أمسى هامة فوق صير

ويستسلم الشاعر للدهر، إذ إنَّ الدهر الذي أصابه بسهم من سهامه فيما سبق، تعادل معه في النهاية، لكن هذا التعادل لا ينبئ عن التساوي أو التناظر، بل عن انتصار الدهر وقدرته الخلاقة التي تفوق أي قدرة على هذا الوجود، فما فعله الدهر يفوق الكثير الكثير مما ناله الإنسان. يقول[٢]:

ففرَّق الدَّهــرُ ما بيني وبينهــمُ والدَّهرُ عادتُه التَّفريقُ لــم يَــزَلِ

التفريق هو شيمة الدهر بين القلوب المتآلفة على الحب والمودة، وتمزيق الأواصر أصبحت عادة من عاداته لا تبرح ملازمة له، وتسير معه من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل

---

[1] . الورد، عروة، شعر عروة بن الورد، تحقيق محمد نعناع. مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٩٥، ص٤١- ص٤٢.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٨.

البعيد، وإنْ توقف الشاعر عند الماضي والحاضر في قوله "لم يزل"، إلا إنَّ هذه الخلة ستبقى إلى الأبد من عادات الدهر، وسنن الحياة.

ولم يطلق الشاعر العنان لعقل المتلقي في التفكير بالسبب الرئيسي وراء الرحلـــة وتـــرك الديار، إنما عبر عن معاناته في الحي المقيم به، حيث القفر والجدب المحيط بهم، وكان لا بدَّ لـــه أنْ يغادر المكان إلى الممدوح. يقول[1]:

وكم سألتُ الحيا سُقْيا منازِلهمْ فقالتِ العيْنُ ما للأدمُعِ الهُمُل

فارقْتُ من لم تُطِقْ نفسي فراقَهُمُ حتّى ارتحلْتُ وقلبي غَيرُ مُرتحِلِ

فما مَررْتُ برَسْمٍ من معاهدِهم إلاّ بكَيْتُ بسَهْلٍ كـــــان أَو جَبَـــــل

فَثَمّ أَرْضٌ بريحٍ في الدّيارِ لهمْ ونمَّ ماءٌ بنـــــارٍ في الجوانحِ لي

إنَّ معاناة الشاعر تتجسد في "كم" الخبرية، التي تنبئ عن ذاته المعذبة والقلقة مـــن ســـوء الأوضاع الاقتصادية الناتجة عن قلة المطر في ديارهم، فالمطر رمز الحيـــاة، ومـــن الـــدعامات الأساسية للوجود الإنساني، فلا حياة من دون ماء، ولا أناس في الفيافي المقفرة، والرحيـــل هـــو السبيل أمام الأنفس الظمأى لتجد متنفساً لها تروي بها ظمأها، فلطالما سأل الحيا والسقيا للـــديار، لكن دعواته ونداءاته لم تستجب له. وثمة من لبى النداء ألا وهي العيون، فالعيون قد عوضته عن المطر بالدموع المنهمرة من عينيه، وهي تتساءل ما إذا كانت بديلاً عن المطر، وعلى أية حال قد يخفف انهمارها من مأساته الملمة به. والعين في قوله تخاطب نداءات قلبـــه المحرقـــة، بلغتهـــا الخاصة، وتحاول التقليل من توتره بالدمع.

[1] . المصدر السابق. ٢/ ٢١٨.

فالرحيل وفراق الأحبة مصدر لتعويض ما فقدته الأنفس في منازلها، والفراق والرحيل كلمتان رنانتان في ذاته وفي شعره، فالفراق الإجباري نظراً للظروف السيئة، يترك بصمات الحزن على مَنْ لم تطق نفسه فراقهم، لكن الفراق حاصل لا محالة، إذ لا مفر أمامه غير ذلك، والرحيل وإنْ كان في ظاهره واقعي إلا إنَّ قلبه الولهان بقي مع أحبته "ارتحلت وقلبي غير مرتحل"، وهذا يؤكد على الفكرة التي طالما تغنى بها من بداية القصيدة، وهي أنْ البين بينه وبين ألّافه كان يتغلغل فيه المحبة والألفة لا الكراهية والبغضاء، والدليل على ذلك أنَّ قلبه وفكره ما زالا في منازله وبين أحبته، يعيش معهم بالرغم من الابتعاد المكاني.

وفي البيت الثالث من المقطوعة السابقة، ازداد المحل حدة في ذاته، إذ أصبحت أو تراءت له المنازل رسوماً أو آثاراً باقية مندثرة بعد أنْ خلت من أهلها، والشاعر كلما مرَّ في دياره استذكر الأيام الغابرة، ولا يجد أمام ناظريه إلا البكاء في كل مكان من الأمكنة المعهودة، سواء أكانت الذكرى في السهل أو الجبل، فالبكاء صديق له عند مروره بالرسوم السابقة المعهودة له، فلا مجال أمامه إلا الدموع ليخفف عن ذاته ما أحلَّ الزمن بأرضه من خراب واقفرار. ولا تقتصر معاناته على دموعه المنهمرة من عينيه، لتخفف حرقة قلبه، إنَّما تمتد من الخارج إلى الداخل لتستقر بين جوانحه، وهذا الدمع يتسم بالحرارة ليحرق أضلاعه بما يعتمل بها من اللوعات والآهات، فقد أصبح حيّه معبراً للريح تلعب بها أنى شاءت، فتحدث الدمار والهلاك، إذ الريح تحمل الأبعاد السلبية على الديار، بعكس الرياح، يقول الله تعالى في الريح: "مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هِـذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللّهُ وَلَـكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ" (آل عمران : ١١٧).

تصوير حال الشاعر:

من الشرائح الجديدة في شعر الأرَّجاني، تصوير حالته، فقد اعتدنا في الشعر الجاهلي أنْ تكون لوحة الناقة أو البقرة الوحشية.. الناطق الرسمي باسم معاناته، يسقط عليها ما تمر به أحواله من القفر والجدب والعوز والمشقة في الرحلة إلى مكان آخر كمكان إقامة الممدوح، لنيل الأعطيات الجمة. يقول[1]:

وعارِضي فيه بَرْقُ الشّيْبِ مُبتسمٌ ... وعَبْرَتي فَوْقَه كالعارضِ الهَطِلِ

إذا رمَتْنيَ أَصحابي بأعيُنِهمْ ... جعلْتُ كُمّي مَغيضَ الدّمعِ من خَجَلي

حتّى إذا ما همُ في نُصْحِيَ اخْتَلَفوا ... قَسّمْتُ سَمْعيَ بينَ العُذْرِ والعَذَلِ

يطالعنا الأرَّجاني في تصوير أحواله وهو في سن اليأس_ والشيب يغزو رأسه، ويدل الشيب على علامات الكبر في السن، وضياع الحيوية والحركة التي تغمر الإنسان في ريعان الشباب، فاللون الأبيض إذا اقترن بالشعر يأخذ الجوانب السلبية من حياة الإنسان، لاقترابه من النهاية الحتمية لمصيره، لكن الشاعر يجمع بين الشيب وعلامات الخصب والحياة الممثلة في كلمتي "البرق" و"مبتسم"، فالبرق يبشر بالمطر الذي يروي الأرض المتعطشة إلى الماء ليعود الربيع والحياة بعد المحل والقفر، وهذه الأرض هي أمنيات الشاعر ومناجاته التي فقدها فكانت السبب في رحيله إلى الممدوح؛ والابتسامة الظاهرة على وجه الشيب أو البرق على سبيل الاستعارة مشعرة بالرضا النفسي لصاحبها.

وعناصر الحياة والحزن ملازمة لذات الشاعر، فما يزال الأمل بالخير وبالأعطيات في دفقات قلبه بالرغم من الأسى المحيط به، فالدموع والعبرات تضاف إلى الشيب، بيد أنَّها محملة

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٩.

بالسحاب الممتلئ بالمطر الغزير الذي سيهطل على أرضـــه المجدبـــة، إنَّ البـــرق والابتـــسامة والسحاب سيحصل عليهم من الممدوح المهاجر نحوه.

فالشيب والدمع محملة بعناصر الحياة، لكن الدمع في البيت الثاني من المقطوعة السابقة، يحور إلى رمز آخر يختلف عما سبق، فالعبرات عند أصحابه تأخذ بعداً عكسياً حيـــث علامـــات الاستغراب والاستهجان بادية من نظراتهم التي يرمونها إليه، فلفظة "رمتني" خلاف لفظة "رمقني"، مع عدم انكسار الوزن الشعري، في كلتا الكلمتين، لكن الرمي في المعنى غير الرمـــق، فـــالرمي يضفي علامات البغض أو الاستهجان مما يشاهده المرء أمام عينيه، بيد أنَّ الرمق يتأرجح بـــين الحب والبغض مع إمالتها نحو الأول، والشاعر يود أن يشير إلى المعنى الأول لا الثاني، وممـــا يدل على ذلك أيضاً ردة فعله تجاه ما رآه من نظرات الاستغراب، حيث ستر عينيـــه المغـــرقتين بالدمع بكمه خجلاً من تلك النظرات المحدقة به، فامتلأ بالدمع دلالة على بكائه الغزير.

وبالرغم من تلك النظرات القاسية عليه، إلا إنَّهم لا يحملون فـــي خـــوالجهم إلا المحبـــة والاحترام، فهم يقدمون له النصيحة للتخفيف من ألمه ومعاناته، وإنْ اختلفوا فـــي نـــصحهم بـــين البحث عن عذر لحالته تلك، وبين اللوم والعتاب، والشاعر لا يتجاهل أياً من القسمين السابقين إنما قسم سمعه إلى ناحيتين ليستطيع الإنصات إلى كلا الفريقين المتناقضين في النصح وماهيته.

وفي ظل الصراعات النفسية المتأججة في ذات الشاعر، جراء الزمن ومصائبه التي ألمت به، لم يبق للهوى وللعشق أي مكان في قلبه وكيانه. يقول[١]:

ويومَ أَصبحَ سِرْبُ الوَحْشِ مُعترِضاً   والرَّوضُ بالزَّهْرِ في حَيٍ وفي حُلَل

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٩. (ميل الطلى: أعناقهم مائلة من النعاس، الجديلية: الناقة النعمانية الأصيلة، الجدل: الأراضي المرملة الناعمة).

والرَّكْبُ مِيلُ الطُّلَى مُستشرِفينَ بها على جَديــليــةٍ يَمــرَحْنَ فــي الجُــدُلِ

طَرِبتُ للسِّربِ حتّى قــال قائلُهــمْ مــا للكبيــر وللــغِــزلانِ والغَــزَلِ

ظَنّوا بأنّ دَمي مِمّا تطُلُّ دُمىً بالنُّجْــلِ مــن طَعَنــاتِ الأعــينِ النُّجُــلِ

وما درَوْا أنّ غيرَ اللّهْوِ من أَرَبي وأنّ غيــرَ رَســيسِ الوَجْــدِ مــن عِلَلــي

إنَّ لوحة سرب الوحش أو الغزلان تتناقض مع مشهد الشيب فــي رأس الــشاعر، حيــث تعــود الذكريات به، هنا، إلى أيام الشباب واللهو مع النساء الحسناوات، غير إنَّه يتأمل ذكريات الماضي المبهج متحسراً عليها، ونفسه لا تتوق إلى استرجاعها من هول ما رآه من الدهر وصروفه الجمة، التي جعلته يشبع من الهموم وغدر الزمان. إنَّ تأملات الأرَّجاني الماضية تلــف عالمــه لحظــة اعترضه سرب الوحش والمقصود به مجموعة النساء الحسناوات الجميلات، والربيــع والزهــر يزين الأرض التي تتماشى عليها. وهذا الربيع والزهر مما ترتئي عيناه للقــبض عليــه بعــد أنْ أصبحتْ دياره أطلالاً دارسة.

ويضاف إلى علامات الحياة المتعلقة منذ الأزل القديم بالمرأة، علامات أخر من الجمــال، كأعناقهن المائلة من النعاس، يستشرفنَّ وهنَّ على الناقة الجديلية الأصيلة الطريق، وقلوبهنَّ جذلى ومرحى في غاية السعادة على خلاف عيني الشاعر المتطلعة إليهنَّ.

قد طرب الشاعر لبرهة وجيزة من الزمن حين نظر إلى الغزلان الجميلات يمرحن بــين الحقول المخصبة، وهو بهذا المشهد لم يتمن ولو للحظة واحدة بعد أنْ غزا الشيب رأسه أنْ يعود إلى أيام الصبا واللهو مع النساء، إنَّما استهواه هذا المشهد الذي يتناقض مع ذاته المعذبة. ويــدافع عن بعده عن الصبابة باستخدام الحوار، فقد نقل على لسان مَنْ لاحظ طربــه بمــشاهدة ســرب

الوحش، تساؤله ودهشته "ما للكبير وللغزلان والغزل"، فيستنكر الرائي ميل الشيخ العجوز نحو اللهو والصبا، لكن الشاعر في واقع الأمر يؤكد أنَّ نظرتهم لا تتجاوز حدود الظن الذي لا يمت إلى الحقيقة بأي صلة، فهو بعيد كل البعد في هذه الظروف القاسية أنْ يكون في دمه أي ميل، فهوى الدمى لن يستولي على قلبه، ولن يكون طعنة من طعناتهن بعد أنْ بلغ هذا السن المتقدم.

ويحاول الشاعر أنْ يجد عذراً لأولئك النفر الذين ظنوا به غير ما تعتمل به مشاعره وأحاسيسه، فقد عرف عنه في الماضي البعيد أنَّه ميَّال إلى اللهو والصبابة، وأنَّ التوق للوجد ما يزال له بقية في كيانه. فهو لم يسئ الظن بأحد، وإنْ كانوا قد فهموا مشاعره خلاف ما يشعر، وقد عزا هذا الشعور المأساوي إلى الدهر. يقول[1]:

لم تُبقِ منّي صُروفُ الدَّهْرِ جارِحةً بها من الوَجْدِ جُرْحٌ غيرُ مُندَمِلِ
قد زال ظُلمةُ هذا اللّيلِ عن بَصَري بشَيْبِ رأسٍ كرأْسِ الشَّمْعِ مُشْتَعِلِ
لكنْ سوانحُ وحْشٍ من بَوارحِها مَيّزْتُها فجلَتْ لي يُمْنَ مُرتَحَلِ

فصروف الدهر قد عملتْ على دفن كل جروح الوجد والعشق، ويؤكد على ذلك مرتين في البيت الشعري ذاته، حيث قوله: "لم تبق صروف الدهر جارحة"، و"جرح غير مندمل"، وبمعنى آخر قد أماتتْ مصائب الدهر مشاعره المتوهجة، بعد بلوغه سناً متقدمه من عمره، فماتت تباريح الهوى مع مرور مآسي الزمن الغادر.

ويعود الشاعر في البيت الثاني من المقطوعة السابقة إلى الاعتزاز بالشيب، فعلو الشيب رأسه بمثابة يقظة له، بعد أنْ توغلتْ قدماه في الصبابة والجهل، واللهو في ريعان الشباب بمثابة الليل الذي يسدل ستائره على قلب الشاعر، ويعمي أمامه ضوء الطريق الذي يرشده إلى المسار

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢١٩- ٢٢٠.

الصحيح، وقد آن الأوان في سن الشيخوخة أنْ يستبشر بإشراق يوم جديد، تنزاح في ضوئه ظلمة الليل الحالك، وهذا الشيب إمارة من إمارات العودة إلى الهدى والرشاد، فهو كرأس الشمعة المضيء يبصر حاملها الطريق السوي. فالشيب والشمعة من علامات الإبصار والتنحي عن الجهل واللهو، فالاتجاه واضح لكل ذي بصيرة.

ويستدرك الشاعر، في البيت الأخير من المقطوعة السابقة، ليشير إلى إنَّ سرب الغزلان وذكرياتها الجميلة قد بشرته برحلة سعيدة ميمونة إلى أرض الممدوح، فقد ارتبط السرب بعناصر الحياة والخصب، وهو يطمح في فلذات كبده إلى مثل هذا. وبهذا يكون الأرَّجاني قد أبدع في توثيق الصلة بين أقسام قصيدته، التي قد يظن المتلقي أنْ لا صلة بين جزء وآخر، لكن يتضح، لنا، الترابط المنطقي بين كل شريحة وأخرى، فكل شريحة باب يفتح الطريق إلى الشريحة أو الباب الآخر، مع إحكام الصلة فيما سبق وما سيأتي، فالنساء الحسناوات وإيماءات الفرح على أعينهنَّ، والربيع والزهر يحيط بهنَّ، ليتكامل المشهد الكوني النظير بكل أطرافه؛ تعد مدخلاً جذاباً للمضي قدماً نحو الممدوح، ومن هنا يعود مرة أخرى إلى وصف الرحلة.

الرحلة

صوّر الأرَّجاني في بداية القصيدة يوم الرحيل إلى ديار الممدوح، ووصف ما تكبدته نفسه من معاناة فراق الأحبة... ويعود بعد أنْ تناول وصفاً لحاله، بعد ذهاب رونق الحيوية والشباب؛ إلى تكملة مسيرة ما ابتدأ به من رحلة إلى ممدوحه، مع الإفصاح عن المكان الذي سيعوضه عن

ما سلب منه جبراً، إذ إنَّ الدهر الفاتك لا يقاوم مهما امتلكتْ يدي الإنسان من جبروت وقوة، لكن الرحلة إلى الممدوح ستكفيه ما يطمح إليه. يقول في مواصلة الرحلة[1]:

حتّى وَصلْتُ السُّرى بالسَّيرِ مُعتزِماً   عزْمَ امرئٍ غيرِ هيّابٍ ولا وُكَل

لا مُشتكَى لكريمٍ رابَهُ زمَنٌ   إلاّ السُّرى وذواتُ الأذرُعِ الفُتُل

لأَقرِيَنَّ ضيوفَ الهمِّ نازلةً   شُحومَ أسنمةِ العِيديّةِ البُزُل

حتّى أُبِلَّ بما يَجشَمْنَ من عِلَلٍ   أدنفِنني وأَبُلَّ الصَّدرَ من غُلَل

يهزّ أعطافَها حدْوٌ يُطرِّبُها   هزَّ الغِناء لعِطْفِ الشّاربِ الثَّمِل

إنَّ رحلة الشاعر شاقة ومجهدة جداً، لكن الصعاب تذلل في سبيل تحقيق ما عزم المرء على فعله، فالقيود مهما كانت محكمة الفتل ستفكك إذا أصرّ الإنسان على تفكيكها، وكذا الأمر بالنسبة للشاعر فقد حبذ تحمل المشاق والمتاعب الجمة، التي تعترض له في الطريق، فواصل المسير في الليل والنهار، فلا برودة الليل ولا هجير النهار يمنعانه عن عزمه، وكأنَّه نسي كل شيء وراءه من فراق الأحبة وذكريات المكان الدارس، ونسي مخاطر السير أمامه، ولم تعد تبصر عيناه إلا العزم والإصرار للوصول إلى غايته المنشودة، مواصلاً سيره في الليل وفي النهار لا يجد في ذاته أي خوف أو كلل أو تعب، وهذا إنْ دلَّ على شيء إنَّما يدل على الهمة والعزيمة الفائقة، التي تصل إلى مبتغاها مهما اعترضتها المخاطر المحدقة.

وإذا نفى الشاعر عن نفسه التعب والفزع، فإنَّه ينفي أيضاً الشكوى لأي إنسان، ويخص بالذكر الإنسان الكريم المتسم بذعر الزمن له، وكأنه يعيدنا، هنا، إلى شريحة وصف حاله، حيث

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٠. (السرى: سفر الليل، ذوات الأذرع الفتل: كناية عن الإبل، أقري: أقدم الطعام للضيوف، العيدية، الإبل الكريمة الأصل، البزل: الناقة المكتملة).

يشتكي فيها من ملمات الدهر المهلكة، التي أغلقت الباب أمام قلبه للتوق إلى أيام الصبابة الغابرة، لكنه، هنا، يعكس الصورة حيث لا يشتكي أحداً المهالك التي قد تحيف به، ويستثني من عدم شكواه، شكوى السفر في ظلمة الليل الحالك، وذوات الأذرع الفتل_ الإبل، وفي الحقيقة أنَّ تذمر السرى في الليل والنوق ما هي إلا تذمر الشاعر نفسه، فقد اعتدنا منذ الأمد البعيد أنَّ الشاعر الجاهلي على سبيل المثال، يستنطق الناقة ومعالم الطبيعة لتعكس ما تضطرم به ذاته من مخاوف وآمال في آن واحد.

ومن المناقب التي كان وما زال يفتخر بها العربي على مر العصور والأمكنة؛ الكرم، ويضفي الشاعر على نفسه هذه الصفة، مؤكداً إياها مرتين: مرة بلام التوكيد، ومرة أخرى بنون التوكيد الثقيلة في قوله "لأقرينَّ"، فهو يقدم الطعام لطارقي الليل المقطوعي السبل، حيث الهم يؤرقهم، وقد اشتكى الشاعر من قبل من قلة سقوط الأمطار على منازله، وها هو الآن ينقل المعاناة ذاتها، لكن بأسلوب آخر، وعلى لسان أشخاص آخرين يجردهم من نفسه، وهم طراق الليل، الذين هم بحاجة ملحة لكل كريم جواد، يقدم لهم الطعام في حال تعرضهم للمهالك، والشاعر الجواد لم يبخل عليهم بل إنَّه يقدم لهم الإبل العيدية الكريمة الأصل والنسب والمكتملة الخلق، وهو بهذا يكون قد وفّى كرم الضيافة للطارقين، ويكون هذا تمهيداً قبل الولوج إلى شريحة المدح، ليقوم الممدوح بحسن الضيافة عليه وعلى الركب المصاحب معه.

ويتحول في البيت الرابع من المقطوعة السابقة للحديث عن ذاته بشكل مباشر، وفي تحديد الهدف الأساسي من رحلته تجاه الممدوح، وهو الشفاء من علة الوجد، وتخفيف حرقة الصدر مما

ألم بها من العلل بالماء العذب، والشاعر لا يطمع بالكثير إنّما يكفيه الشيء النزر المكنى عنه بالبلل لا غير، وهذا الشيء القليل من ممدوحه سيسد مآربه، وما يعوزه من نقص.

إنَّ الشاعر المرتحل، قد خلَّف وراءه الأحبة والمنازل، وقد بدا عليه سابقاً الحزن والكآبة لفراق الأحبة، لكن ثمة شيء عظيم دفعه إلى البين، وهذا الشيء سينسيه تباريح الهوى والعشق والأيام المريرة، ويسقط سعادته الغامرة على ناقته، التي قلت فيما سبق إنَّها عضو من أحاسيس صاحبها، فالناقة تهز أعطافها فرحاً ونشوة بهذا الحداء الذي يدعو إلى التفاؤل، وهذا التفاؤل استبشار ومقدمة مبهجة لملاقاة مَنْ سيتم عليه فرحته، فالرحلة نَظِرة والممدوح مهوى الأفئدة.

وينفي الشاعر عن الركب الكلل بطريقة أخرى، من خلال نقل ما يتحاور به مَنْ معه في الركب، وهذا تأكيد على بعد المشقة عن الراحلة. يقول[1]:

وقائلٍ قالَ قد ملّتْ ركائبُنا ... ونحن من قَصْدِ بَغدادٍ على عَجَل

فقلتُ أرضٌ قِوامُ الدِّينِ نازلُها ... فسُقْ إليها رَزايانا ولا تُبَل

فإنَّ أوجُهَنا منه إلى ملِكٍ ... فِناؤه الدَّهرَ يُمشَى فيه بالقُلَل

إذا دنَوْنا أرحنا العيسَ إن رزَحتْ ... من الخُطا وقَطَعْنا الأرضَ بالقُبَل

يحاول بعضهم الاعتراف بأنَّ الركائب قد أجهدتها المسافة الطويلة بين ديار القوم المسافرين، ومنازل الممدوح، إذ لا تتوقف عن المسير أبداً، فهي على عجلة من أمرها، وعلى سرعة شديدة للوصول بأقل وقت ممكن إلى المبتغى المقصود، وفي هذه المقطوعة يحدد المكان المراد السفر إليه، ألا وهو أرض بغداد، المكان الذي يعيش الممدوح بين دفتيه. ويشير الضمير

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٠. (الفناء: ساحة الدار، القلل: الجماعات من كل الأقوام رزحت، أثقلت بالتعب).

"نحن" في "ونحن من قصد بغداد.." إلى أنَّ الشاعر ليس الوحيد العجل في الوصول إلى الممدوح، فكل الموكب يقصد الغاية ذاتها.

ولا يقف الشاعر موقف الحياد إزاء مَنْ يود الاستراحة من التعب، مشيراً إلى هلاك الركائب لا هلاكه هو، بل يحث الراحلة على الاستمرار في المسير، ففي نهاية المطاف أرض الوزير قوام الدين، التي تكفلتْ بمعالجة المصائب، فبعد أنْ تطأ أقدامهم أرضه، سيلقون ما في جعبتهم وقلوبهم من الرزايا، وقد قال الشاعر تركيب "سق إليها رزايانا.."، فالرزايا كلمة معنوية تتجسد على شكل مادي محسوس يساق كالدواب أو أي شيء آخر قابل لذلك، وعندما جعل المادة المعنوية محسوسة فإنَّه ساعد على إزالة الهم المكبوت في أحشاء قلوب الراحلين، ليستطيع مداوي العلل أنْ يشفي صدورهم بسهولة ويسر، ويضاف إلى هذا تقريب الفكرة للمتلقي فالمادي أقرب إلى التصور والتجسيد والفهم من المعنوي. وعندما يلقي الراحلون مصائبهم فإنَّهم يسترخون ويستريحون، وكأنَّ التعب الذي يشعرون به لا ينتهي بالنزول في مكان ما للاستراحة قبل أنْ يصلوا إلى أرض بغداد. وأرض بغداد وساحاتها يقصدها الأقوام من كل النوحي، لما عرف عن وزيرها من الكرم وتحمل مصائب الناس وصروف الدهر.

لا استراحة إلا حين الدنو من أرض بغداد، وهذه الإناخة معلقة بشرط قد يتحقق وقد لا يتحقق، وهو "إنْ رزحت"، فمن الممكن أنْ تصل الركائب إلى بغداد من غير أنْ يصيب أجسادها التعب والملل، وإذا ما أصابها التعب فإنَّهم سيتركون إبلهم تستريح، وسيواصلون المسير على أقدامهم، لقطع ما تبقى من مسافة قليلة.

إنَّ رحلة الشاعر وإنْ كانت في ظاهرها تقليداً امتد من العصر الجاهلي فالعصور الأخــر القديمة عند معظم الشعراء، إلا إنَّها ترتبط بالجو العام للقصيدة، فهي موجهة لخدمة هدف معــين يحوم حوله الشاعر، فالراحلون محملون بالشكاوي والهموم المتنوعة، وقد قصرت منازلهم عــن حلها أو تخفيف عبئها عن حامليها، فلا يجد الشاكون سبيلاً لحل همومهم وأوجاعهم إلا الرحلــة، الرحلة صوب رجل عظيم، لن يبخل عليهم بشفاء عللهم، وتقديم يد المساعدة لهم لكل مَنْ سيداوي الجراح ويضمدها، وقد يفوق كرمه أكثر من هذا، لكنهم لا يتطلعون إلا للقليل، الــذي ســيمنحهم العودة لحياة كريمة، تبدد الخوف والجزع المترقرق في أعينهم وعيون مَنْ خلفوهم في الديار من الأهل والأحباب.

الرحلة فشكوى الشاعر من مصائب الدهر، فالرحلة المحددة المعالم تمهيد للــدخول إلــى الموضوع الأساسي في القصيدة_ المدح.

المدح

نسج معظم شعر الأرَّجاني على موضوع المدح، وقد سبقت هذه القصيدة المدحية بــثلاث شرائح: شريحة الرحلة متداخلة مع الطلل؛ وشريحة شكوى الشاعر من الزمن الغادر؛ ويعود مرة أخرى إلى شريحة الرحلة. ومن الجدير بالملاحظة أنْ لغة الشاعر وتراكيبه قد أبدعت في التسلسل المنطقي في الانتقال من شريحة إلى أخرى، للوصول إلى الموضوع الأساسي_ المــدح، فــنحن المتلقون لا نجد أي نشوز في أي شريحة من الشرائح، فكل قسم بمثابة توطئة للقسم الذي يليــه،

ينتقل إليه بطريقة محكمة السبك، بحيث يجمع في بيت التخلص بين ما سبق وما سيأتي لاحقاً.

يقول في المدح[1]:

أشرِفْ به بيتَ مجدٍ عزَّ مونِقُهُ فلم يُذِلَّ له مَسعىً ولا يُذِلِ

رُكْناهُ للقُبَلِ الكفّانِ منه كما أبوابُهُ الدَّهْرَ للقُصّادِ كالقِبَلِ

وأرْضُه حَرَمٌ ملآنُ من كَرَمٍ إليه من كُلِّ أَرضٍ مُنْتَهَى السُّبُلِ

يتناول في مشهد المدح مجموعة من الصفات التي ينماز بها الممدوح، وهذه الصفات ليست بالضرورة أنْ تكون متطابقة للواقع المحسوس، بيد أنَّها تنتمي للصدق الفني، فذات الشاعر تقول ما تحس به، وتصف ما تشعر به، وأولى هذه المناقب أنَّ الوزير شريف يمتد شرفه إلى بيت يعلو بمجده وبسموه وبنضارته، ويعلو بأفعاله وبمساعيه التي لا يستخف ولا يستهان بها. وأيضاً لا يضعف عزها وهيبتها. وقد استخدم الشاعر الجملة المنفية لا المثبتة في قوله "لم يذل"، و"لا يذل"، وذكر النفي أبلغ من الإثبات، إذ يتم ذكر الشيء ونقيضه في آن واحد، ذكر الشيء عن طريق النفي بإحدى أدوات النفي، ونقيضه أي الكلمة التي تتبع بأداة النفي تعد نقيضاً للتركيب كله_ أداة النفي+ الكلمة المنفية، وبهذا يكون المبدع قد ألمَّ بالشيء ونقيضه، وأغلق الباب أمام المتلقي للتفكير في النقيض، أي أنَّ المثبت موجود، وضده موجود لكنه بعيد عن صفات الممدوح. وثمة تناغم موسيقي بين "يذل" المتكررة مرتين، لاختلافهما في المعنى مع وحدة الحروف في كلا الكلمتين.

ويبالغ الشاعر في إضفاء الصفات على ممدوحه، إذ تغدو كفاه ركنين أو عمادتين أساسيتين للتقبيل، فالحصول على رضا قوام الدين غاية يرتجيها كل إنسان، فالركنان أو الكفان

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٠- ٢٢١. (أشرف به: ما أشرفه، المونق: الأنيق النضير، يذلّ، يهون، يذل: يهزل).

مقدسان، لذا تتطاير الأفواج نحوه طالبة العفو منه والرحمة، وتتفاقم بهالة القداسة لتشمل أبــواب مملكته، فهي قبلة يتوجه إليها القصاد والنساك والحجيج لأداء شعائرهم وفرائضهم الموكلة إليهم.

ولا تقتصر القداسة على الكفين وأبواب قصره إنَّما تمتد إلى الأرض التي يقطنها، فأرضه كالحرم يقصدها كل مَنْ في الأرض قاطبة، فهي المكان الوحيد الذي تلبى به الحاجات الملحة على الإنسان، فالسبل تنتهي بقاطعها عندما يطأ هذا المكان المقدس، وإذا أردنا تقريب الصورة الشعرية للمتلقي كما تبتغيها ذات الشاعر، نقول أنَّ أرض بغداد بكل ما فيها أماكن مقدسة كالحرم المكــي، الذي يأتي إليه الحجاج والزائرون للتقرب من الله تعالى، ونيل المغفرة والرحمة من وجهه الكريم، مع مراعاة الفرق الشاسع بين كلا الطرفين، فلا مقارنة بين خالق الكون والممدوح، لكن الــشاعر يبالغ بشكل طاغٍ في وصفه، ومن هذه الزاوية ظهرت بعض الآراء النقدية المنادية بضرورة فصل الدين عن الإبداع الشعري كالقاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وعلــى أية حال، يبقى الشاعر شاعراً يدور في دائرة الخيال الشعري، يغير بألفاظه وتراكيبه ما ترتضيه الأذواق المتلقية للعمل الشعري، لتحقيق الهدف الذي نسجت القصيدة لأجله، مبتعداً في ذلك عــن الصدق والكذب أو الأخلاقي واللاأخلاقي.

ومن القداسة إلى نهر الجود الذي يفيض به الممدوح على قاصديه. يقول[1]:

سَمْحٌ إذا جِئْته يوماً لتســـألـــه ... أعطاكَ كُلَّ الأماني ثُمَّ قالَ سل

لا يَنْحَسُ الدَّهْرُ يوماً نجْمَ زائرِه ... لأنّ مغناهُ أعلَى من مدى زُحَل

إنَّ السماحة المتصف بها الوزير لا تضاهيها سماحة أي إنسان آخر، فالذكاء الوقاد المشع في عقله، تجعله يغدق الأماني المتنوعة والثرية على مضيفه قبل أنْ يتفوه بكلمة واحدة، فكأنه يفهم

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢١.

قبل النطق أنْ قاصده في أزمة، فيفرج عنه أزمته، ويريح قلبه وما يشغل فكره، ليكون مسرور البال والخاطر، لا قلق بادٍ على ملامح وجهه عند المحاولة بطلب أي أمنية أو سؤال، فالسؤال لا يسأل إلا بعد أنْ تحقق له الأماني كلُّها. ويقوم الحوار الخارجي ببث الحيوية بين أركان القصيدة بين الفينة والأخرى "قال، قل، يقول"، فالقول يجعل الحدث أكثر مصداقية وقرباً من الحقيقة الواقعية من السرد القائم على لسان شخصية واحدة تسيطر على الحوار من أول كلمة حتى آخر كلمة في القصيدة، وبهذا تشترك مجموعة من الشخصيات في الحديث عن ذاتها وأمنياتها بلسانها، مع الحفاظ على اللغة الفصيحة في القصيدة.

وترتقي صورة كرم الممدوح في علوها وقدرتها الخلاقة إلى السماء، حيث نجوم السعد ونجوم النحس، وهو يمثل السعد في الخصب وبث الحياة على وجه الأرض، فقاصدوه لا يصيبهم النحس عند زيارتهم له، بل السعد يستقبلهم بالبشاشة وبالأعطيات، وهو في علو مرتبته بين الكواكب أعلى من مدى زحل، وإذا كان يفوق علواً بين الكواكب السماوية في العلو والكرم، فمن المستحيل أنْ نجد على وجه الأرض من يسمو عليه، ويبلغ مرتبته.

وقد استخدم الشاعر أسلوب النفي في قوله "لا ينحس.."، لأنَّ هذا الأسلوب أبلغ من أسلوب الإثبات، ليذكر الكلمة وينفي النقيض في الوقت نفسه، وكلمة السعد هي المطلوبة في الشطر الشعري، ومعناها "اليُمْن، وهو نقيض النَّحْس، والسُّعودة: خلاف النحوسة، والسعادة: خلاف الشقاوة. يقال: يوم سَعْد ويوم نحس."[1]

[1] . ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب. دار صادر، بيروت، ١٩٩٠، ٣/ ٢١٣.

ومن الصفات المذكورة سابقاً والمبالغ فيها إلى حدٍّ بعيد، صفة القداسة الممثلة في قصر الممدوح وأرضه، وفي الأبيات التالية يسترجع القداسة بأسلوب شعري آخر، مع التقليل من حدة المبالغة. يقول[1]:

لِلهِ عَلْيا قوامِ الدّينِ من مَلِكٍ ... راجيه ذو سببٍ باللهِ مُتَّصِلِ

كَنِيُّ خيرِ عبادِ اللهِ كُلِّهِمُ ... من شائدي دُوَلٍ أو شارعي مِلَلِ

ثلاثةٌ أكنياءُ مِثْلُهمْ شرفاً ... لم يمْشِ في الأرضِ من حافٍ ومُنْتَعِل

ما في زماني لهمْ مِثْلٌ نُصادِفُه ... وهكذا لم يكُنْ في الأزْمُنِ الأُوَل

كُلٌّ أبو القاسمِ المأْمولُ كُنيتُه ... كذا قضَى اللهُ ربُّ العَرْشِ في الأزَل

وكُلُّهمْ خَتَموا أبناءَ جِنْسِهِمُ ... خَتْماً فدولَتُهم مَحْسودةُ الدُّوَل

ففي النّبيِّينَ والفضلُ المُبينُ له ... مُحمّدٌ ذو المعالي خاتِمُ الرُّسُل

وفي السّلاطينِ مَحمودٌ أجلُّ بني الدْ ... دنْيا وفي الوزراءِ النّاصرُ بْنُ عَلِي

مَولىً تَجمّعَ فيه كُلُّ مُفْتَرِقٍ ... منَ المَحاسنِ بالتّفْصيلِ والجُمَل

يتعجب الشاعر من علو قوام الدين بأسلوب غير مباشر، أي من غير استعمال أساليب التعجب المعروفة "ما أفعل أو ما أفعل به"، إذ يقول "لله عليا قوام الدين"، ومن الجدير بالملاحظة أنَّ قوام الدين صفة للممدوح لا اسماً له، وقد حالف الشاعر الصواب في إبداع هذه الصفة لمناسبتها مع الأوضاع الاجتماعية في بيئة إسلامية، تقترب من كل شخص له صلة بالدين الإسلامي الحنيف، وقوام الدين صفة ركز عليها في أكثر من موضع بين ثنايا القصيدة، فهو _من وجهة نظر الناظم_ الدعامة الأساسية والمرتكز المتين الذي يقوم عليه بناء الدين في الكون. ومن

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢١.

قوام الدين اكتسب الرفعة والعلو على سائر أنصاره، لصلته الوثيقة بالله تعالى، حتى أنَّ قاصـــديه يتصلون بحبل من التقوى، وبرضا رباني، وهذا يدل على مكانته العظيمة وقربه من الله تعـــالى، حتى أنّه بتقواه يتعلم منه مَنْ حوله من الزوار.

إنَّ حديث الشاعر عن عظم تقوى ممدوحه لا يعني بالضرورة أنَّه يغفل أو يهمش الرسول _صلى الله عليه وسلم_، بل على العكس من هذا، فهو يقدر المنزلة العظيمة التي بلغها الرسول – صلى الله عليه وسلم–، ومن هنا، يقرب بين المقامين_ مقام النبي _صلى الله عليه وسلم_، ومقام ممدوحه، من نواحٍ متعددة بالإضافة إلى الرضا الرباني والقرب منه عن طريق التقوى، ومن هذه النواحي اشتراكهما في الكنية ذاتها، فقد كني الممدوح على الكنية نفسها خير عباد الله كلهم، وهي كنية أبو القاسم، وهنا لا بدَّ لي أنْ أبحث في المصادر التاريخية عن صحة الكنية، وبالفعل وردت في كتاب "نهاية الأرب في فنون الأدب" للنويري الكنية ذاتها[1]، ومن هذا المدخل استغل الأرَّجاني التشابه في الكنية ليقربه من صفات أعظم خلق الله _ محمد _صلى الله عليه وسلم_ باني الدولـــة الإسلامية ومشرع الأحكام الدينية.

والنبي الكريم ليس الوحيد الذي يتشابه معه في الكنية فثمة شخص ثالث لم يكشف الشاعر عن نسبه في البيت الثالث من المقطوعة السابقة، لكنه سيذكره في الأبيات اللاحقة، وهذا الأسلوب نوع من تشويق المتلقي وإعمال فكره في التفكير عن تلك الشخصية التي ستحظى بالرتبة ذاتهـــا، وهل سيوفق في جمع التشابه بالكنية بينهم؟، لكنه يعترف في قوله "ثلاثة أكنياء.." أنَّ الكنى الثلاث المتشابهة لأشخاص ثلاث تجمعهم الكنية الواحدة، وكذلك الشرف الرفيع الذي لم يبلغه أي إنـــسان آخر على هذا الوجود، ولن تصل إلى ذروته أي إنسان حاف أو منتعل، فـــذكر الـــشيء وضـــده

[1] . النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق سعيد عاشور. الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د. م]، ١٩٨٥، ٢٧/ ٩.

"حاف، ومنتعل"، يؤكد أنْ لا أحد سيصل إلى هذا الشرف من خلال الشيء وضده، لأنّه بهذا الأسلوب يجمع جميع الأركان المتضادة لئلا تدخل أي منها في عظم الشرف المقتصر على هؤلاء الأشخاص الثلاثة.

وأرى أنَّ الشاعر يحاول بعض الشيء في هذه المقطوعة أنْ يكون واقعياً، عندما شارك الشرف وعلو المنزلة شخصين آخرين، وهذان الشخصان في الواقع أفضل من ممدوحه الآني، لكن مقام المدح الحالي لن يسمح له بهذا القول، فإذا تجرأ وقاله، فلن يحقق الهدف الحقيقي وراء رحلته إلى بغداد، بيد أنَّ لغة الشاعر أقوى وأشد فطنة مما نتوقع، عندما جمع بينهم في فئة واحدة، وهذه الفئة الشاهقة بالعظمة تتكون من هؤلاء الأشخاص الثلاثة فقط، ولم يكن لهم مثل لا في القديم ولا في الحديث، فزمانه بماضيه وبحاضره لم يشهد ولم يصادف مثيل مثلهم.

ومن الملاحظ أنَّ لغة الشاعر دقيقة إلى حد بعيد، فهو في أكثر من مكان يجمع المتناقضات في البيت الشعري ذاته، ليسد الباب أمام تفكير المتلقي من التفكير في النقيض، فيقول مثلا "ما في زماني" و"لم يكن في الأزمن الأول"، فنفى عن الماضي والحاضر الشرف في الوقت ذاته.

ويشير الشاعر في البيت الخامس إلى اسم الكنية، وهذا الأسلوب من باب التشويق وإعطاء الفرصة أمام المتلقي للبحث عن الجواب، أو المقصود من الكلام الشعري، فهؤلاء كنيتهم أبو قاسم، وهذا التشابه في الكنية مرده إلى قضاء الله ومشيئته الجبارة. ويضيف في البيت السادس صفة مميزة لفترة حكم كل منهم، وهي الختم، فخاتمة الشيء مسك، كما هو شائع بين العامة، وكذلك هي مسك الختام في استحالة أنْ يأتي بشر يكمل ما ابتدأ به، أو ينهي ليزيد على ما انتهى

به، فالنبي محمد _صلى الله عليه وسلم_ خاتم النبيين المرسلين من الله تعالى، وهو محسود من قبل أبناء جنسه على ما وصل إليه وما أوحاه إليه ربه، وهذه الفكرة بديهية عند كل إنسان، لكن غير البديهي أنْ يكون الممدوح والآخر المجهول إلى الآن خاتمين لأبناء جنسهما. ويُفصِّل في الأبيات اللاحقة نوع الجنس الذي ينتمي إليه كل واحد منهم، مبتدئاً في ذلك بالأهم فالمهم، وقد أخذ سيد البشرية بيتاً كاملاً من الشعر لعظم أهميته التي تفوق كل البشر ليس مَنْ يخصهم الشاعر فقط، فمحمد خاتم الأنبياء والرسل، وهذه حقيقة مُسلَّم بها. لكن ما تلا ليس مُسلَّم به في الواقع المادي، على عكس الخيال الشعري للشاعر، الذي يحق له أنْ يقول ما يريد، دون أنْ يُحاسب على ذلك، فمحمود بن محمد بن ملكشاه أعظم السلاطين من بني جنسه، والناصر بن علي أجل الوزراء.

وقد قلت فيما سبق أنَّ لغة الشاعر دقيقة وفذة إلى حد بعيد، ومثال ذلك حذره الشديد من لفت الانتباه في الوقوع في الخطأ، فقد قسم الناس إلى ثلاثة أجناس، وكل جنس من هذه الأجناس له نهاية في العظمة والشرف، هذه النهاية يتصدرها إنسان واحد، والمهم، هنا، فئة السلاطين ونهايتها السلطان محمود بن ملكشاه، وفئة الوزراء وختامها الوزير الناصر بن علي، فلم يجلب الشاعر إلى نفسه في الوقت ذاته غضب السلطان ولا غضب الوزير بهذه القسمة الذكية.

وبعد هذه القسمة يعود الشاعر للاستمرار في سرد صفات ممدوحه، فهو جامع لكل المحاسن، ومانع من دخول أي سيئة تقدح في شخصيته، وهو في الكمال وجمع المحاسن على اختلافها، كمفترق الطرق الكثيرة، المنتهية في النهاية إلى طريق نهائي، وهو الوزير، الذي اجتمعت له المحاسن جملة وتفصيلاً.

إنَّ كمال المحاسن المجتمعة له، ترتفع إلى درجات أعلى تصل إلى مرتبة أنَّه الناس كلهم في صورة رجل واحد، فأفعاله العظيمة ومناقبه الجمة المتكاملة تفوق خصال الناس كلهم. يقول[1]:

تَخالُـــــه رَجُـــــلاً في النّاسِ تُبْصِـــــرُه إذا بدا لـــــكَ وهْـــــو النّـــــاسُ فـــــي رَجُـــــل

بالصّاحبِ العادلِ المَيْمونِ طائرُه لم يَبْقَ في الأرضِ قُطْرٌ غيرُ مُعْتَدِل

مَلْكٌ يُديرُ مُلْكَ الأرضِ أَجمعِهـــــا برأْيِ مُكْتَهِـــــلٍ فـــــي عُمْـــــرِ مُقْتَبِـــــل

لا إنْ تأَنّى مُضيعٌ فُرصةً عرضَتْ لـــــه ولا مِنْـــــه تُخشَـــــى زَلّةُ العَجَل

تَراه أَوقَـــــر من طَـــــودٍ وعَزْمَتُـــــه أَمْضَى من السّيفِ عند الحادِثِ الجَلَل

كأنّه الفلـــــكُ الدوّارُ إن نظَـــــروا فسَيْـــــرُه أبداً عَجْـــــلانُ في مَهَـــــل

ثمة فرق حقيقي بين الواقع المرئي والواقع الفعلي، فالوزير في نبل أفعاله، وحنكة تصرفاته، الناس كلهم، وإنْ كان رجلاً واحداً تبصره العين المجردة، فأفعال المرء لا تعكس صورته الحقيقية، فالفعل شيء والهيئة شيء آخر، والممدوح الحالي قد فاقتْ قدرته وأفعاله قدرات وأفعال الناس الآخرين. فالشاعر حريص في محاسن ممدوحه على أنْ يجمع الأخلاق الرفيعة له، ويمنع الأخلاق البذيئة عنه.

وتتكامل العلاقة الودية الحسنة بين الوزير والناس في ضوء النظرة الشاعرية له، فهو في علاقاته مع الآخرين صاحب، لا علاقة رئيس ومرؤوس، يعم العدل على بقاع الأرض، فتغدو مستوية ومعتدلة لا اختلال في الاعتدال والاستواء بين قطر وآخر، وبمعنى آخر الناس في نظره وبصيرته متساوون في العدل والاستقامة.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٢.

وعدل الممدوح لا تنشر أنواره على بغداد مستقره بل يعم الأرض قاطبة، وهـذه الفكـرة تندرج تحت ما ذكر سابقاً، أفعاله الكريمة جامعة ومانعة، وكذلك في آرائه السديدة والناضجة يدبر ملك الأرض أجمعها، فينصب ملكاً على الرأي السديد المكتمل نضجاً ودهاءً وحنكة، وكأنَّ صاحبه رجلٌ شيخ خبر الدهر وتجاربه الكثيرة كلها، لكنه في الواقع رجل شاب ما يزال في مقتبل العمر. ويعمل الطباق في لغة الشاعر بين "الرأي المكتهل والعمر المقتبل" على تعزيز فكرة تغنى بها في أكثر من بيت شعري، وهي القدرة الخلاقة لممدوحه، فبالرغم من أنَّه في ريعـان الـشباب إلا إنَّ آراءه المناسبة والمتعمقة في تجربتها وخبرتها، وكأنَّ ناطقها بلغ من العمر أمداً طويلاً.

والمقابلة في قول الشاعر بين "لا إنْ تأنى.."، و"ولا منه يخشى زلة العجل"، ترسخ الأفكار الملحة على ذاته، فتصل إلى ممدوحه بكل أمانة وصدق فني وذاتي، فلا يضيع الوزير الفرصة إذا تأنى في عرض أفكاره، ولا يتعثر ويزل لسانه بالخطأ إذا تعجل بآرائه. فلكل مقام مقال، والمقـام يفرض على السيد التأني أو التسرع في إصدار الأفكار، مع الإمساك بالفرص كلها، فلا تفوته أي فرصة في الحالتين كلتيهما.

والمقام يفرض عليه إما الثبات والرسوخ كالجبل الراسخ الذي لا يتزعزع من مكانه، وإما أنْ يمضي بعزيمته القوية مضاء السيف إذا ما ألم خطب بهم ما. فالطود والسيف متناقضان فـي الفعل، فالأول يدل على الوقار والهدوء في اللحظات المناسبة لذلك، والثاني يدل علـى الـشجاعة والإرادة القوية في أوقات المصائب.

ويضيف الشاعر صورة أخرى لتوطيد الفكرة السابقة مستمدة من عالم الطبيعة العلـوي، بالإضافة إلى الطود الراسخ والسيف الحاد؛ وهي صورة الفلك الدوار، فهو في دورانه يسير على

حالة، ويراه الآخرون على حالة أخرى، وبمعنى آخر يسير على عجل، وينظر إليه مــن الأرض كأنه يدور ببطء، فالعزيمة تشبه الحالة الأولى، والوقار كالحالة الثانية.

والقوة في الشدائد من المناقب المفتخر بها عند العربي قديماً وحديثاً، فالــشديد البــأس لا يقارن مع الجبان أبداً، فثمة فرق بين كليهما، ونظرة الآخرين إليهما. يقول[1]:

يُمزِّقُ الدَّهْرَ لَيلَ النَّقْعِ حيث دَجا	له ذُبالٌ بأطرافِ القَنا الذُّبُل
يُدْني ديارَ الأعادي وهْي قاصيةٌ	فالقومُ منه وإن شَطُّوا على وَجَل
بالحاكياتِ بُراقــــاً وهْــــي صافِنــــةٌ	والسّارياتِ بُروقاً وهْي في الشُّكُل
خَيلٌ سَوابقُ تُمسي من فَوارسِهــــا	مُختالةً تحــــت لا مِيــــلٍ ولا وُكُــــل
إذا عدَتْ ورَمَوا من فَوقِها وصَلَتْ	إلى العِدا بالقنــــا والنَّبْلُ لم يَصِــــل

إنَّ قوة الممدوح خارقة، ولا مثيل لها، من وجهة نظر الشاعر، وقــد اتــصفت بالمثاليــة لغرابة الصورة الشعرية المعتمدة عليها، فالرماح البراقة التي يحملها بين يديه دفاعاً عــن نفــسه وأهله وأرضه التي يحكمها، تمزق الدهر وظلمة الليل الحالكة. فالدهر والليل كناية عن الحــرب والسطوة الاستعمارية، وتمزيق الدهر كناية عن تمزيق المعتدين أشلاء متفرقــة بهــذه الأيــدي والرماح المتألقة إشراقاً وحيوية، ويبشر التمزيق بغد مشرق تشع فيه ضياء الحرية والنصر بعــد المعاناة من الليل القاتم بسواده على القلوب المتوهجة بنيران الغضب لنيل النــصر فــي ســاحة الوغى، والفوز هو النصر الحتمي لصاحب العزم القوي_ الممدوح.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٢. (قاصية: بعيدة، شطوا: ابتعدوا، وجل: خوف، الشكل: وثاق بين الرجل واليد).

والنفس الطموحة لا تمنعها القيود والصعاب في سبيل تحقيق انتصارها علـى أعـدائها، الذين يهددون كيانها، فبالرغم من بعد المسافة بين الممدوح وأعدائه في الواقع، إلا إنها قريبة إلى عزيمته وإصراره المتين. وعلى الطرف المقابل يقف الأعداء خائفين من بطش الوزير وجبروته مع طول المسافة الفاصلة بينهما.

نلحظ صور التضاد في هذه القصيدة من السمات الأسلوبية في ألفاظه وتراكيبه الشعرية، فهو لا يكتفي بذكر رؤية طرف من الأطراف المتصارعة، إنَّما يعزز الفكرة ويرسخ دعائمها بالطرف النقيض، وبهذا الأسلوب يبرز تفوق أنا الممدوح على غيرها من البشر الآخرين، وخصوصاً الأعداء الفاتكين.

ويقال في الأمثال العربية "الخيل أعرف بفرسانها"[1]، ومن هذا المنطلق اتسمت الخيل بصفات خيالها، من حيث الاستعداد التام للقتال إذا اقتضى الأمر لذلك، فهي دائماً في حالة الصفن، ويعني به "أن تَصْفِنَ الدابّةُ وتقوم على ثلاثِ قَوائِمَ وترفَعَ قائِمةً عن الأرض، أو ينال سُنبُكُها الأرْضَ لتَسْتَرِيحَ بذلك"[2]. وتوصف الخيل بعلامات السرعة العالية كالبراق، وهذا الوصف مستمد من العالم الإلهي، وله خصوصية مميزة عند المسلمين، لقدرة الخالق البارئ على المعجزات الجمة، التي يعجز عن الإتيان بها حتى الأنبياء، وقد أتى الأرَّجاني بهذه الصورة ليقاربها بخيل ممدوحه من ناحية السرعة العجيبة. وليست خيل الممدوح وحدها السريعة بل إنَّ نوقه تمتاز بالصفة ذاتها، بالرغم من القيود التي توحي بتقييد حركتها، وهي في الشكل والوثاق، إلا إنَّ سيرها كالبرق في سرعة دورانه ووميضه.

---

1 . العسكري، أبو هلال: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش. دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ١/ ٤١٨.
2 . الفراهيدي، الخليل: العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ٢/ ٤٠٢- ٤٠٣.

ويعود الشاعر مرة أخرى للحديث عن سرعة الخيل بصيغة أخرى، فخيله سوابق تـسبق الخيول جميعها، ولا يتقدمها أي خيل، ويبقى فارسها مع المشقة التي تعترضه مختـالاً لا يميـل رأسه ضعفاً، ولا تتجلى عليه علامات التعب. فالفارس وخيله روحان في روح واحدة، لاجتمـاع الصفات ذاتها في كليهما، والسرعة والقوة صفتان لا تبارح الممدوح، وهمـا مـوطن فخـر لأي عربي على الوجود، وتنسحب السرعة على الجري في ساحة المعركة، فإذا عدت خيولـه فإنهـا تصل إلى العدو، قبل أنْ تصل النبال المصوبة نحوهم إلى صدورهم، أي سرعة الخيل اللامتوقعة تفوق كثيراً سرعة النبال المنطلقة من أماكنها، وهذا القول مبالغ بـه لاصـطدامه مـع الواقـع الملموس، لكنه يدخل في باب الصدق الفني، المعتمد على الخيال الشعري.

والعلاقة بين المادح والممدوح علاقة مودة واحترام بين كليهما. يقول[1]:

لصاحبٍ رأْيُـــه العالي ورايتُه مُضَمَّنانِ سِجالَ الرِّزْقِ والأَجَل

عادتْ إلى الدّولةِ الغرّاءِ حضْرتُه كأنّها حِلْيةٌ عادتْ إلى عُطُـــل

يطلق الشاعر على الوزير لفظ "صاحب" في أكثر من موضع، ليدل على العلاقة الوثيقـة بينهما، تلك العلاقة القائمة بين طرفين متساويين في المرتبة، لا بين رئيس ومـرؤوس، أو بـين حاكم ومحكوم، وهو بهذا اللفظ يتقرب إليه قلبياً وروحياً، ويضاف إلى هذا ترديده لبعض المحاسن بين الفينة والأخرى وبأساليب شعرية جديدة، وصور جديدة مستندة على عوالم مختلفة من حيـاة الشاعر، ومن هذه الصفات الرأي الحكيم، فرأيه السديد كرايته العالية الخفاقة في السماء، ترفرف من غير قيود تحد من حريتها وحركتها. ورأيه ورايته تضمان في دفتيهمـا خـصائص الـرزق

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٢.

والأجل، وهاتان الصفتان متطابقتان، فالرزق يساوي الحياة، والأجل الموت، ويمكن التوفيق بين التناقض البادي للوهلة الأولى من خلال كسب الرزق أو الحياة لمن والاه، والموت لمن عاداه.

وفي نهاية المطاف يعود الممدوح إلى مركزه أو ولائه بعد غياب طويل، وهذا ما تشير إليه كلمة "عادتْ"، فالعودة إلى الشيء تكون بعد انقطاع عنه، وفي فترة الانقطاع تبدد الحلي وانتثر، وجاء إلى دولته مرة أخرى ليعيد إليها بهجتها ونظارتها وزينتها التي تلاشت بغيابه عنها، فوجود ولاء الممدوح سبب في هيبة الدولة وعراقتها، لكن هل المنصب يكن له نفس المشاعر؟. يقول[1]:

تَأْبَى الوِزارةُ أن تَبْغي به بَدَلاً ... وهل لِذي بَدَنٍ بالرُّوح من بَدَل

فَلْيَهْنِهِ عَوْدُهُ مِنْها إلى شَرَفٍ ... ما عادَ أَمْثالَها شَمْسٌ إلى حَمَلِ

إن الوزارة دارٌ أنت صاحبها ... مَن حلَّها غاصبا يُذمَم ويَنتَقِل

قد حلَّتِ الّلاتُ بيتَ الله ثُمّ غدا ... والّلاتُ زائلةٌ واللهُ لم يَزَل

وَلاّكَها اللهُ لمّا أنْ رآك لها ... أهْلاً ومَن لم يُولِّ اللهُ يَنْعَزِلِ

فقُمْ لها يا قِوامَ الدّينِ مُنتصِراً ... حتّى تُقوِّمَ ما قد نابَ مِنْ مَيَل

ما الأرضُ إلاّ قناةٌ في يدَيْكَ غدَتْ ... فإن تُذِقْها ثِقافَ الرَّأْيِ تَعْتَدِلِ

إنَّ الوزارة تأبى أنْ يتولى غيره هذا المنصب، فلا بديل يسد ما كان يقوم به من المهمات الجليلة، وقد وطَّد الشاعر الصلة المترابطة بينهما بصورة تشبيهية ضمنية، توضح ما ترمي إليه عيناه من رؤى وصلات وشائجية عميقة بينهما، وهذه الصورة تنبثق عن عالم روحاني معنوي معروف عند كل إنسان حي، وهي منزلة الروح من البدن، وهذه المكانة عقلية مُسلَّم بها عند

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٣. (ثقاف: فطنة).

الناس جميعهم، فلا البدن باق على قيد الحياة من غير روح، ولا الروح تعيش من غير جسد تحط فيه، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، من المستحيل أنْ تغير الأرواح أبدانها أو العكــس، لأنّهــا مقسومة لهذا من الله تعالى، لكن لغة الشاعر لم تقدم جملة خبرية من مبتدأ وخبر، لأنَّ الموقف لا يتطلب الإخبار عن شيء غير معروف، بل جاء على شكل سؤال عبثي يعرف ســائله الجــواب بداهة، لكن الشاعر لجأ إليه ليوغل فكرة في خاطره بصورة أقرب تصوراً إلى العقل البشري.

ويردد الشاعر مرة أخرى عودة الوزارة إليه بعد الغياب، ويهنئه بها، وكــأنَّ الموضــوع الذي نسجت القصيدة لأجله متعدد بين المدح والتهنئة والشكوى والرحلة، وبالرغم من تنوعها إلا إنَّها متآلفة فيما بينها، وكل قسم منها مفتتح للقسم الذي يليه، ومرتبط به بوشائج فاعلة. إنَّ عودته للوزارة شرف لها، كعودة الشمس إلى برج الحمل في الربيــع، أي تحــيط علامــات الخــصب برجوعه إلى المنصب وولائه إياه، وتوثقها الصورة التشبيهيه المرتكزة على العــالم الطبيعــي_ الشمس وبرج الحمل والربيع.

ويلح الشاعر على العلاقة القوية بين الممدوح والوزارة، ولا بديل لكل منهما عن الآخر، حتى غدت _من وجهة نظره_ داراً، وهو صاحبها ومالكها، والمالك لا يخرج من مسكنه غــصباً عنه، إذا أجبره أحد الأطراف على الخروج، وكذا الأمر إذا حاول أحد السيطرة عليها والحلــول بها، فإنَّ ما يلاقيه الذم والشتم ومن ثم الانتقال إلى مكان آخر، فهذه الوزارة ليست ملكه، ومالكها هو صاحب الأحقية بها لا غيره.

وفي قوله "غاصباً" نسترجع كلمة "تأبى"، فالوزارة تتجسد على شكل إنسان يأبى ويرفض الأيدي الغاصبة، التي تطمع في الاستيلاء والسيطرة على ممتلكات غيرها، ويشي لفــظ "تــأبى"

دلالتين، إما عنصر التشخيص، وهو إسقاط الحياة والعلامات الإنسانية على الجمادات، لتنطق ما تفوه به تطلعات الشاعر، وإما المجاز المرسل أي أنَّ أهل الوزارة وعمالها هم المقصودون بذلك لا الوزارة نفسها.

ويدعم الشاعر الفكرة السابقة بفكرة دينية بديهية لكل مسلم، ألا وهي حلول الصنم "اللات" في بيت الله، وهذا البيت ليس مسكنه ومقامه، ومن هنا أزيل وهوى من مكانه، وحلَّ صاحبه الحقيقي_ الله تعالى في بيته وكعبته، فالغاصب المحتل سيزول وسيسقط، ويحلَّ مكانه الصاحب الأصلي، والله تعالى المالك الحقيقي ما يزال مستولياً على عرشه، وسيبقى إلى الأمد.

ومن السلطة الإلهية على العرش، يدخل إلى توليه الوزارة التي كانت بمشيئته وقدرته وهيمنته على الأرض، فالله تعالى قدر وفعل، ووعد فأوفى بوعده، وهذا الوعد لم يكن عبثاً إنما حصل بعد أنْ رآه مناسباً لهذا المنصب الشريف. وبالتمعن في لغة الشاعر نلحظ أنَّه استخدم "ك" و"الهاء" ضميرا المخاطب والغائب في "ولاكها"، ليدل بالأول على الخطاب المباشر بين الشاعر والممدوح، وبالثاني على الغائب الحاضر في العقل الباطني بداهة_ الوزارة. وينفي الاستفهام في قوله: "ومَنْ من الله أوفى بالذي يقل"، سمة الوفاء عن غير الله، فلا وفاء إلا لله، الواعد الوافي والقادر على كل شيء.

وإلى الآن تسيطر الصفات على الاسم الحقيقي، وخصوصاً الصفة "قوام الدين"، فيطلب الشاعر منه على صيغة الأمر أنْ يقوم إلى وزارته ليعالج الخلل والإمالة التي أصابتها بعد غيابه عنها. وفي فعل الأمر "قمْ" واللقب "قوام الدين" والفعل المضارع "تقوِّمَ" تناغم موسيقي بتكرار

حرفي القاف والميم، بالإضافة إلى اندماج "قوام" و"تقوِّمْ" في المعنى، والتقويم واستقامة ما اعـــوج ومال مركز اهتمام الأنا الشاعرة، لتعود العدالة إلى وجه الأرض.

والعدالة واستقامة الاعوجاج تقدم بصورة شعرية مصدرها الحياة اليوميـــة وموضـــوعها الطبيعة، فالأرض على امتدادها اللانهائي واللامحدود تغدو في الخيال الشعري قنـــاة صـــغيرة أو قضيب تسبكها يدي الممدوح، لتقوم الإمالة فيها، لكن من الظريف في الصورة أنَّ التقـــويم لـــيس تقويماً مادياً ملموساً تراه الأعين المترقبة للعدل، إنَّما تقويم معنوي يستند على الفطنـــة والـــذكاء الحاذق والرأي السديد. ويشترط الشاعر شرطاً واحداً للاعتدال باستخدام "إنْ" الـــشرطية، وفعـــل الشرط "تذقها"، وجواب الشرط "تعتدل"، فالاعتدال مقرون بتحقق الـــذوق، وذوق الـــشيء ســـهل وبسيط، ومن هنا انتشار العدل سهل المنال للأنفس المسلوبة منه.

إنَّ صفات الممدوح تتوالى من دون أنْ يكشف عن اسمه الحقيقي، إلا في نهايات شريحة المدح. يقول[1]:

يا ناصِرُ اسماً ووَصْفاً للصَّريح إذا   دعا برَغْمِ رجالٍ للهُدَى خُذُلُ

ينادي الشاعر ممدوحه باسمه الحقيقي مع عدم إغفال الصفة المشتقة من الاســـم، وكأنَّـــه استغل الاسم في النهاية للتأكيد على الفكرة المحورية من المدح، وهي نيـــل الأعطيـــات الجمـــة، فالوزير ناصر، اسم على مسمى، كما هو شائع في الحياة اليومية، أي ينصر الناس بعدله وكرمه على المحتاجين والمتأملين نواله. ويقارن الأرَّجاني بين الوزير والناس الآخرين، وبهذا الأسلوب يبرز تفوقه وسمو أفعاله على غيره، وأولى المقارنات نصرة الحق، تقابلها صورة خذلان الآخرين والتوائهم عن طريق الحق. ويستمر الشاعر في سرد المقارنة بين الوزير وغيره، للتأكيـــد علـــى

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٣.

تفوقه على غيره من البشر، ويراعي في ذلك وصف حالته ومعاناته التي أوصلته إلى طريق شبه مسدود، لكن الممدوح فتح الأمل أمام عينيه للنهوض ولمواجهة الصعاب التي تعترضه. يقول[1]:

قد كان أَسلمَني دَهْري إلى نفَرٍ   أَيمـــانُهمْ بالنّدى قَوْلٌ بـــــلا عَمَل

وها أنا اليومَ من نُعماكَ مُرتقِبٌ   تَقْليبِيَ الطَّرْفَ بينَ الخَيْلِ والخَوَل

كُلٌّ غدا دونَ قَولي فِعْلُهمْ أبــــداً   ودونَ فِعْلِكَ قَولـــــي فاغْتفِرْ زَلَلَي

يَضيعُ مِثْلي إن لم يُعْنَ مِثْلُكَ بي   والسَّيْفُ يَبطُلُ إلاّ في يدَيْ بَطَل

يتحدث الشاعر عن الماضي مؤكداً مصداقية الفعل الغابر، من خـــلال اســـتخدام حـــرف التصديق والتحقيق "قد" مع الفعل الماضي "كان"، ويترك الماضي بصمات اليأس التي خلفها الدهر له، فقد سلمه الدهر إلى نفرٍ يقولون ويدعون العمل والإخلاص، لكنهم لا يطبقون ما يتفوهون به، فقولهم لا يتعدى الزخرفة والإيمان اللفظي لا الفعلي. ومن الأساليب الشعرية المكـــررة أســـلوب التضاد، لترسيخ الفكرة الأولى والتأكيد على إهمال الفكرة الثانية، أي الأقوال معتنقة مـــن غيـــر إعمالها على أرض الواقع. ويسقط الشاعر مرارة الأيام على الدهر، فالدهر هو اليد الغادرة التـــي بعثت به إلى أولئك النفر الكاذبين.

إنَّ الماضي المأساوي قد مات في نفس الشاعر منذ تعرف على الوزير الآنـــي، وبـــدأت العقد تنفرج أمام عينيه، وتخرج الآهات من أعماق نفسه المعذبة مبشرة برحيل اليأس، يقول فـــي هذا الصدد "ها أنا"، فالأنا الشاعرة تحس الآن بوجودها وهيبتها مع وجود الوزير المدعم الأساسي لكيانهم. فالأمل لم تمت نبضاته في رؤاهم، بل إنَّهم يرتقبون النعم من مال وخيل وخـــدم. وهنـــا،

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٣.

يعيدنا الشاعر إلى البيت الأول من القصيدة عندما احتفل بيوم الرحيل "اليوم يومي ويوم.."، يقول في شريحة المدح "ها أنا اليوم"، فاليوم يوم تحقيق الآمال المسلوبة لمدة من الزمن.

ويعيد الشاعر الأقوال المزعومة الصادرة عن الآخرين، بحركة إبداعية جديدة، فالناس من حوله تقصر أفعالهم عن أقوالهم، ويستثني من بين هؤلاء الوزير ناصر، الذي فاقت أفعاله أقواله، ويطلب منه المغفرة على زلة اللسان. إذن، ثمة فرق حقيقي بين ما يقوله الآخرون، ومـا يقولـه الممدوح، فالآخر يطبق الفعل ويقدم الآمال والنعم أكثر مما يقول بلسانه. وفي البيت الأخير مـن المقطوعة السابقة، يطلب الشاعر وبشكل صريح من الممدوح العناية به، وإلا ضاع وانتثر هبـاءً كأنْ لم يكن له أي وجود، وصورة ضياعه في قبو اللاوجود تشبه الصورة التشبيهية الـضمنية_ السيف الذي يبطل عن عمله إذا لم يجد بطلاً يقوم على حمله وتبنيه ورعايته.

ويركز الشاعر على لفت الوزير للاهتمام به في أكثر من موضع. يقول[1]:

أَعِدْ إليّ بعَيْنَيْ عـــاطِـــفٍ نَظَـــراً	عَدْلاً وقُلْ للِساني عند ذاكَ قُـــل
وعِشْ لأمثاليَ الراجِينَ في نِعـــمٍ	ما أَورقَ العُودُ عَيْشَ النّاعمِ الجَذِل
أصبَحْتَ في عِقْدِ هذا المُلْكِ واسطةً	للدِّينِ منها وللدُّنيا أجَـــلُّ حُـــلي
كُلٌّ حَوالَيْكَ أمثـــالٌ نُشاهِدُهـــا	وأنت ما بينَهمْ فَرْدٌ بـــلا مَثَـــل

فيطلب منه على صيغة الأمر أنْ يعيد النظر إلى أحواله نظرة عطف ورقة وعدل، وهذه النظرات محددة الاتجاه، فهي تأتي قبل أنْ يمدحه، لألا يدخل في باب النفاق أو المجاملة أو البعد عن إقامة العدل لمجرد أنَّه مدحه وأعلى من شأنه في شعره، فيقوم الحال يكون قبـل أنْ ينـبس بكلمة واحدة، ليكون الممدوح قادراً على إنصافه مجرداً من أية مقدمات قد تسيطر أو تزعزع من

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ٢/ ٢٢٤.

استقامة آرائه، وبعد تقويم أوضاعه يطلب منه أنْ يأمره بقول الشعر فيــه. وتــستمر المطالــب بأسلوب الأمر ترسل من فيه الشاعر إليه، كقوله "وعش"، فيرجو منه أنْ يعيش له ولمن شاكله من المحتاجين والقاصدين إليه لتحقيق ما سلب منهم، فالراجون نواله كثر، ولن يخيبوا إذا طرقوا بابه ونعمه.

وفي آخر بيتين من القصيدة يستلهم صورة من شعر ابن الرومي مع اخــتلاف الموقــف والجو العام لكل من القصيدتين، فقصيدة ابن الرومي رثائية، يرثي فيها ابنه الأوسط، أما قــصيدة الأرَّجاني مدحية؛ وهذه الصورة مستوحاة من الحياة اليومية، وهي العقد الثمين، وعلى الأخــص واسطته، حيث كونها أغلى ما فيه، يقول ابن الرومي في قصيدته[1]:

تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أوْسَطَ صِبْيَتي   فللهِ كيفَ اخْتار وَاسِطَةَ العِقْدِ

فالموت، هھنا، اختار أفضل ما في العقد من أبنائه_ الأوسط، أي انتقل إلى عالم الفنــاء، لكن الممدوح أصبح واسطة العقد الثمين في توليه منصب الوزارة، ليزيدها رونقــاً وحليــاً إلــى زينتها. وهو يختلف عن غيره من الآخرين، الذين يتشابهون في صفاتهم وأفعالهم وتصرفاتهم، أما أفعاله وصفاته فريدة من نوعها ولا مثيل لها في الوجود.

الموسيقى الخارجية

تنتمي القصيدة السابقة إلى بحر البسيط المكون مــن التفعيلتــين الرئيــستين "مــستفعلن" و"فاعلن"، وما ينبثق منهما من زحافات وعلل مختلفة. وتأتي التفاعيل في الأشطر الشعرية علــى النحو الآتي:

---

[1] . ابن الرومي: ديوان، تحقيق أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ١/ ٤٠٠.

الرقم	أ	ب
١.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن
٢.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٨.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٩.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٠.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
١١.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٢.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٣.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٤.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٥.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٦.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٧.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

١٨.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
١٩.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٠.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢١.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٢.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٣.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٤.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٥.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٦.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٧.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٨.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٢٩.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٠.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣١.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٢.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٣.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٤.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٥.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

٣٦.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٧.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٨.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٣٩.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٠.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤١.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٢.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٣.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٤.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٥.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٦.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٧.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٨.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٤٩.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٠.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥١.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٢.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٣.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

٥٤.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٥.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٦.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٧.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٨.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٥٩.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٠.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦١.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٢.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٣.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٤.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٥.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٦.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٧.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٨.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٦٩.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٠.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧١.	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

٧٢.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٣.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٤.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٥.	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٦.	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٧.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن
٧٨.	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

أما الدوائر العروضية في القصيدة فهي كالآتي:

الدائرة الأولى: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن؛

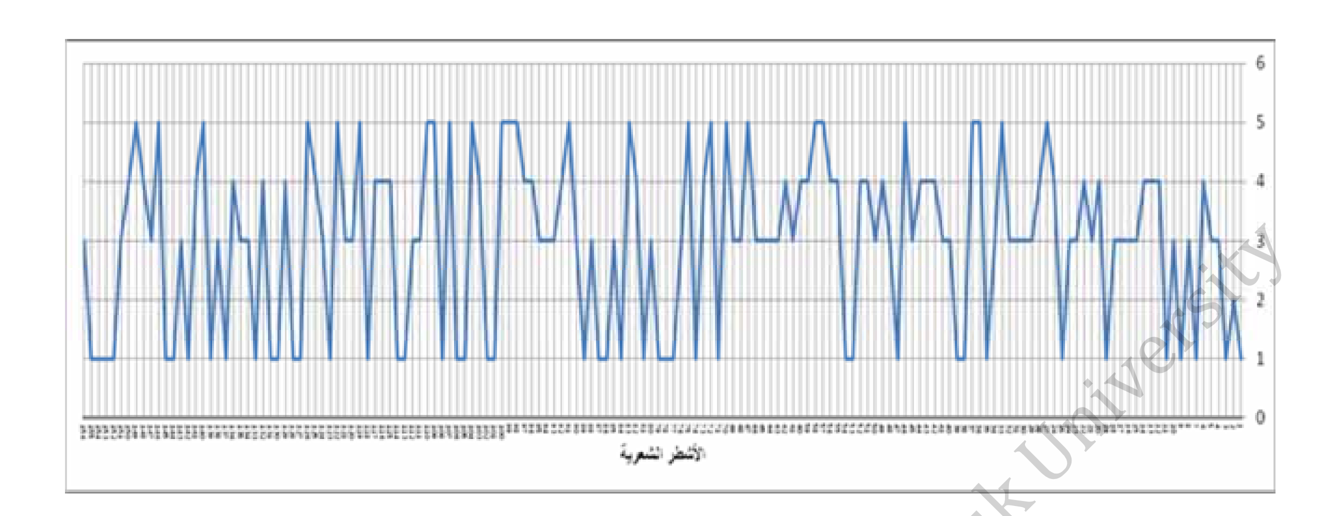
الدائرة الثانية: مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن؛

الدائرة الثالثة: متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن؛

الدائرة الرابعة: مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن؛

الدائرة الخامسة: متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن.

بالرغم من طول القصيدة إلا إنَّها ارتكزتْ على خمس دوائر عروضية فقط. وتظهر فيها دفقات الشاعر على النحو الآتي:



يتجلى لنا أنَّ دقات الشاعر متقلقلة بين الهبوط والعلو، وسأتوقف، هنا، عند الأشطر الشعرية التي بلغ فيها الانفعال المتوتر الذروة، وهي على النحو الآتي: "وما مَررْتُ برَسْمٍ من معاهدِهم"، و"إذا رمَتْنيَ أصحابي بأعيُنهمْ"، و"قسّمْتُ سَمْعيَ بينَ العُذْرِ والعَذَل"، و"ويومَ أصبحَ سِرْبُ الوَحْشِ مُعترِضاً"، و"وأنّ غيرَ رَسيسِ الوَجْدِ من علَلي"، و"لأَقْريَنَّ ضيوفَ الهمِّ نازلةً شُحومَ أسنمةِ العِيديّةِ البُزُل"، و"فإنَّ أوجُهَنا منه إلى ملِكٍ"، و"من الخُطا وقَطَعْنا الأرضَ بالقُبَل"،.. " أَعِدْ إليّ بعَيْنَيْ عاطِفٍ نظَراً"، فقد وصل الشاعر في الأشطر الشعرية إلى ذروة الانفعال، وخصوصاً في الشطر الأخير (أعدْ إليّ بعيني عاطف..)، فهنا ندرك مأساة الممدوح الحقيقية، ألا وهي الطلب من الممدوح النظر نظرة عطف ورأفة، من خلال تحقيق آماله ومتطلباته.

ثانياً: القصيدة الثانية التي ستتناولها الدراسة قصيدة في مدح سديد الدولة الأنباري، ومطلعها:

قَرّبـا لي يـا صـاحبيّ بعيدا   وذَرانـي حتّى أَهيمَ وحيدا

ينهج الأرَّجاني في هذه القصيدة نهج معظم القصائد العربية الجاهلية، في الوقوف على الطلل فالرحلة فالنسيب ثم الولوج إلى الموضوع الأساسي الذي نظمت القصيدة لأجله، لكن هذا

النهج لا يعني أنَّ المقدمة شيء والموضوع الأساسي شيء آخر، فالقصيدة وحدة عضوية متكاملة من الكلمة الأولى حتى الكلمة الأخيرة منها، فثمة رابط يربط الأجزاء التي قد تبدو للعيان منذ الوهلة الأولى أجزاء متناثرة، ومن أولى الروابط الوزن العروضي للقصيدة، وهو بحر الخفيف، ومن ثم حرف الروي الدال، وبالرغم من إنَّ هذا الرابط شكلي إلا إنَّه مهم في الإيقاع وتفريغ مشاعره فيه. لكن هل تقليده كان تقليداً تاماً أو جزئياً؟.

أجزاء القصيدة: تقسم القصيدة إلى ستة أجزاء:

الجزء الأول: الطلل والرحلة إليه (١_ ١٢)؛

الجزء الثاني: النسيب؛ (١٣_ ٢٤)؛

الجزء الثالث: تصوير حال الشاعر (٢٥_ ٣١)؛

الجزء الرابع: مدح سديد الدولة (٣٢_ ٤٢)، (٥١_ ٥٦)؛

الجزء الخامس: تصوير رحلة الأحباب إليه (٤٣_ ٥٠)؛

الجزء السادس: تصوير قصيدته والتقرب من الممدوح (٥٧_ ٦٥).

إنَّ تقليد الشاعر تقليد جزئي، وفي القصيدة جدَّة وأصالة في أغلب الأحيان، كتصوير حالته المضطربة، فقد كان الشاعر الجاهلي يسقط معاناته وسوء حاله على الإبل الراحلة إلى ديار الممدوح، فالإبل جزء من نفسية صاحبها، تلهج بمأساته وحاجته إلى العطايا. ومثال ذلك معلقة طرفة بن العبد. يقول في بداية الرحلة[1]:

وَإِنّي لَأَمضي الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ   بِعَوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وَتَغتَدي

[1] . العبد، طرفة: ديوان، تحقيق مهدي ناصر الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، ص٢٠.

أما الأرَّجاني فيصف حاله بلسانه دون الاستعانة بأي نوع من أنواع الحيوانات كالناقة أو الحصان... ومن الأجزاء المستجدة رحلة الأحباب إلى الممدوح، وتصوير ألفاظ قصيدته، وهذا ما لا نجده _على ما أعلم_ عند مَنْ سبقه من الشعراء.

البرهة الطللية

إنَّ الوقفة الطللية خيال أبدعه الشاعر لغايات متعددة، منها تقليد بعض الشعراء السابقين له، ممن عرجوا على ذكر المقدمة في بعض قصائدهم، قبل الحديث في الموضوع الأساسي، ومنها الرمز، يرمز به الشاعر إلى غاية معينة يتخفى أو يتستر وراء الطلل الذي يعد له منفذاً مهماً ومتعارفاً عليه. يقول[1]:

قَرّبا لي يا صاحبيّ بعدا ... وذَراني حتّى أهيمَ وحيدا

ليس خَطْباً لو تُسعِداني عظيماً ... أن تَعوجا لمُغْرَمٍ وتَعودا

ما تَجاوزْتُما المعاهدَ إلاّ ... إن تَناسَيْتُما بهِنّ العُهودا

فاحْبِسِ العيسَ لا أَجَلْنَ نُسوعاً ... تحتَ رَكْبٍ ولا حَمَلْنَ قُتودا

بَلِّغاني منازلَ الحَيِّ أسألْ ... ها متى فارقَتْ دُماها الغِيدا

واستَدِلاّ على الحمى نَشْرَ مِسكٍ ... من مَجَرِّ الحسانِ فيه البُرودا

وانْشُدا في ديارِهم تَجِدا لي ... ثَمّ قلباً من الهوى مَعْمودا

إنّما أَصبحَ الفؤادُ فَقيداً ... يومَ لم يَتْبَعِ الغرامَ فقيدا

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١١. (ذر: دع، الخطب: المصاب، تعوجا: تمرا، المعاهد: المواضع المألوفة، النسوع: سير تشد به الراحلة، القتود: الأحمال، الدمى: التماثيل، الغيد: لينات الأعطاف، نشر المسك: هبوب رائحة المسك، البرود: الأثواب الظاهرة، ثمَّ: هنالك، المعمود: الذي أتلفه العشق).

يبدأ الشاعر رحلته الطللية بمخاطبة صاحبيه الذين جردهما من نفسه مستخدماً فعل الأمر، طالبـاً منهما أنْ يقربا له من كان بعيداً عنه مكانياً وقلبياً، ثم يطلب منهما أنْ يتركاه وحيداً يهيم في عشق محبوبته، والهيام قد يصل بالمحب إلى درجة الجنون.

ويحاول الشاعر أنْ يقدم تعليلاً ومبرراً للمرور بالأطلال، ولمن يلومـه ويردعـه عـن المرور بها. فإلقاء نظرة على طلل المحبوبة ليست مصيبة تقع على أحد، إنَّما هي سعادة عظيمـة تحط عليه، فالمغرم يستذكر الماضي المبهج عند ديار حبيبته، التي أصبحت أطلالاً باهتة، لكـن السعادة التي يبحث عنها أمنية يتمناها، قد تتحقق وقد لا تتحقق، ونستدل على ذلك بـأداة التمنـي "لو".

إذن، يذكر الشاعر ذكرياته والطلل من ناحية، وصاحبيه من ناحيـة أخـرى، فـصاحباه تجاوزا الطلل والأماكن المعهودة بما فيها من ذكريات مشرقة، لأنَّهما تناسيا أو نسيا الأيام الغابرة، لكن الشاعر فيما يبدو صاحب السطوة العليا على صاحبيه، لأنَّ أفعال الأمر لا تصدر إلا من فيه، والأمر يكون من القوة العليا إلى القوة الدنيا، لذا لا يسمح لصاحبيه تجاوز الطلل بل يأمرهمـا أنْ يحبسا الإبل الراحلة. فالغاية من الوصول إلى الطلل سؤال منازلها متى فارقت نساءها الرقيقـات لينات الأعطاف الحيَّ؟. ويعد سؤال الشاعر الأطلال عبثياً لا يقصد لذاته، فهو يعرف الجـواب. وسؤاله استنكار لما حدث بالطلل، وبذهاب الحياة من الديار بعد رحيل المـرأة مـصدر التوالـد واستمرار الحياة على وجه الأرض.

ويستمر توالي أفعال الأمر من الشاعر إلى صاحبيه إلى أنْ تـصل بـه لمعرفـة ديـار المحبوبة عن طريق هبوب رائحة المسك من أثواب الحسان. وهنا، يضفي الأرجاني صورة جديدة

غير مألوفة عند من سبقه من الشعراء في الأغلب الأعم في معرفة المنازل المهجــورة، وهـــي صورة غريبة تعتمد على حاسة الشم، لا على الأثافي وغير ذلك. وآخر أفعال الأمر وروداً الفعل "انشدا"، فبقي في الديار قلبٌ معلقٌ أتلفه العشق أو كاد يتلفه من شدة الهيام، وقلبه أصبح مقيداً يوم غادرت فتاته المكان، ولم يتبع هواه وغرامه.

وفي ظل هذه الأجواء يستذكر الحمام، وقد اختلف النقاد في النظر إلى صوت الحمام بين دلالتي الحزن والفرح كابن عبد ربه الذي أشار إلى أنَّ نوح الحمام أفضل صــوت يهتــاج لــه المفارقون، "والحمامة تبكي وتغني وتنوح وتُغرّد وتسجع وتُقرقر وتَترنّم، وإنما لها أصوات سَجع لا تُفهم فيجعله الحزين بكاء ويجعله المسرور غناء."[١]، والحمام، في السياق الشعري السابق، ينشد ويغني للشاعر ولصاحبيه في الصباح قصيدة من شعره القديم، وقد أتقنت الوزن الشعري اتقاناً تاماً وإنْ لم تتعلم العروض العربي، كالأبحر الشعرية الطويل والمديد، ولم يقتــصر غناءهــا علــى القصائد الفصيحة، بل تغنت بقصائد غير فصيحة، ومع ذلك أدت دورها المرجو منها على أكمــل وجه في جلاء المعنى ووضوحه، وتقديم نشيد حلو وعذب. وغناء الحمام الشجي يعيد إليه أحزانه وأشواقه على فراق معشوقته. يقول[٢]:

أنشدَتْنا وُرْقُ الحمائمِ عند الصْــ	ـبْحِ من شِعْرِها القديمِ قَصيدا
قَوّمَتْ وزْنَهـــا وإن لـــم تُعلَّـــمْ	من عَروضٍ طويلَهـــا والمديـــدا
وتَغنّتْ بكـــلِّ مَنظومــــةٍ عَجْــــ	ـماءَ تَجلو معنىً وتَحْـــلو نَشيدا
ما ابتدَتْها لكنْ إذا درسَ الشَّو	قُ فؤادي كـــان الحَمــــامُ مُعيدا

[١] الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ٦/ ٢٦١.
[٢] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١١. (الورق: الحمامة، العجماء: غير الفصيحة، المنظومة: القصيدة، درس الشوق: قرأه، المعيد: المكرر).

إنَّ الصباح بما يحمله في ظاهره من تباشير الأمل والتفاؤل في استقبال يوم جديد، ينسي هموم الماضي وآلامه، لكن غناء الحمام عند الصباح أعاد ذكريات يوم الفراق مع مَنْ يحب.

النسيب

بالرغم من مآساة الشاعر التي حلَّتْ بقلبه الولهان في المشهد الطللي، إلا إنَّه ما يزال يهوى تلك القدود التي تشبه في لينها وضعفها الأغصان. يقول[1]:

ظَلْتُ أهوى القدودَ وهْيَ من الأغـ ... صانِ تَعلو ما ظَلَّ يَحكي القدودا

أنكرتْ أنّني أَبيتُ مَشوقاً ... وكفَى الصَّبَّ بالنّجومِ شُهودا

يَشهَدُ النّجمُ أنّ طَرْفيَ طُولَ الْـ ... لَيلِ يَمشي بسَيْرِهِ مَعْقودا

ما يزال الشاعر بالرغم من التباعد المكاني وفياً لعلاقته العشقية التي تربطه بالمرأة المحبوبة، لكن هل الحبيب وفيّ مثله؟. إنَّ الحبيب ينكر على الشاعر شوقه إليها في حالتي اليقظة والنوم. وهو لا يهتم بإنكارها لأنَّه يكفيه شهادة النجوم على ولهه الصادق. ويؤكد الشاعر شهادة النجوم على بياته وهو مشتاق إلى حبيبه مرة أخرى (يشهد النجم)، فنظره الذي يتأمل فيه شوقه وهيامه يسير في اتجاه محدد لا يخرج عن إطار الشوق إليها، وكنى عنه الشاعر وربطه بالحبل المعقود.

إنَّ المرأة الحبيبة التي يتألم الشاعر لفقدها وهجرها، امرأة غائبة عن النص الشعري فيما سبق، أي لم يذكر اسمها صراحة، لكن سرعان ما يكشف النقاب عن هويتها. يقول[2]:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٢. (ظلْت: ظللت خفف الفعل للضرورة، يحكي: يشابه، الصب: العاشق الولهان، الطرف: النظر، السير: الرباط).

[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٢. (ابنة العامري: كناية عن ليلى أية معشوقة، الجحود: النكران، منى: اسم موضع معروف قرب مكة، النوى: البعد).

كلّمـــــا زادَ سِرٌّ وَجْـــدي ظُهـــوراً لابنـــةِ العـــامـــريِّ زادَتْ جُحـــودا

سال وادي مِنى على النّحْرِ لمّا قـــال وَشْكُ النّوى لعَينيّ جُـــودا

فليلى العامرية التي تعد رمزاً للحب العفيف في المدينة، هي مَنْ تزيد من وجده وحرقتـه على بعدها. ويوازن الشاعر بين موقفه وموقفها، فحبه لها يزداد تكشفاً وإبانة، وهي في المقابـل تزداد جحوداً وإنكاراً له. ونتيجة لهذا الإنكار انهمر دمعه الغزير حتى وصل إلى نحره، يوم قـال له البعد والنوى قد حانت لحظة الفراق فجد بما لديك من الدموع، وهذه الصورة المؤثرة تشبه في كثرة الدموع السائلة من عينية، صورة أخرى مصدرها عالم الطبيعة، وهي جريان الماء في وادي منى. ومن الصور الأخر الصورة الحركية "قال وشك النوى" حيث إضفاء الشاعر علـى النـوى المعنوي صفة إنسانية وهي القول.

إذن، الحبيب يظهر حبه، والحبيبة تصدّ عنه، لكن ثمة سبب لإعراضها ليس هو الحب من طرف واحد، فهي تكن له نفس المشاعر والأحاسيس، لكن وجود الرقبة والوشاة، هم السبب فـي ظهورها على هذا الشكل، ويدل على ذلك قوله[1]:

وكــــأنَّ الحبيبَ يـــومَ وداعــــي ودُموعـــي للبَيْـــنِ تَحْكِي الفَريـــدا

عَلَّقَ العِقدَ فوق خَدِّي وأوصَى أن يُخـــلَّى كــــذاك حتّى يَعـــودا

مَوقِفٌ ضَمَّ شائقـــاً ومَشوقـــاً لـــفِـــراقٍ وجـازِعـاً وجَـــليدا

ووُجوهاً غرائبَ الحُسْنِ بيضاً خَشِيَتْ رِقْبــةً فـــأبـــدتْ صُدودا

من مَهاةٍ تُديرُ في النَّقْبِ عَيناً وغـــزالٍ يَمُدُّ في الحَلْيِ جِيـــدا

---

[1] . المصدر السابق. ١/ ٣١٢. (البين: الفراق، الفريد: لؤلؤة العقد الكبيرة، الفِقد: استعارة للدموع قبل انهمارها، يخلى: يترك، الشائق: الذي يشوق غيره، المشوق: المشتاق إلى غيره، الجازع: المتألم، الرقبة: الرقابة،النقب: نقاب الوجه، الحلي: زينة المرأة من عقود وأساور).

يقرن الشاعر بين دموعه المنسكبة من عينيه برهة الوداع الأخير، والجـواهر الثمينـة. فدموعه تحكي للبين لؤلؤ العقد الفريد. فالدموع لغة تقرأ وتكتب، وبالرغم من البين الواقـع بـين المحبين إلا إنَّ بوارق الأمل ما تزال تلف على مخيلته، ومخيلتها هي، فيوم الفـراق هـو يـوم الوداع، والوداع الترك عن محبة لا عن كره. ويتضح أنَّ دموع الشاعر غالية على الحبيبة، فهي كحبات العقد المنظوم من اللؤلؤ الثمين. ويستمر في تصوير لحظة الوداع بين المحبـين، فهـذه الصورة تشف عن العلاقة الوطيدة بينهما، وتمسك كل منهما بالآخر، فالحبيبـة التـي أظهـرت الصدود سابقاً، كأنَّها اليوم تعلق عقداً فوق خديه، وتوصيه أنْ يبقى العقد في مكانه، لأنَّها سـتعود في يوم من الأيام، فالأمل في عودة اللقيا بينهما حاضر في ذهنها، وتدل عبارة "علق العقد" نهيـه عن البكاء لأنها ستؤوب في يوم من الأيام، ويعود الوصل الذي لن ينقطع بينهما، بـالرغم مـن التباعد المكاني، فالتقارب القلبي والوجد بينهما ما يزال على عهده ووفائه.

وينتقل الأرجاني لتصوير موقف الوداع الذي جمع بين الشائق والمشوق؛ أي من يشوِّق غيره، ومن يشتاق إلى غيره، لأنَّ الفراق سيكون حائلاً بين المحبين، والجزع والتجلد سـيعتملا القلوب، وقد جمع الشاعر بين الجزع والتجلد في آنٍ واحد بالرغم من تناقضهما في المعنى، إلا إنَّ الحيرة التي تلف قلب كل منهما، لا تدري أيجزع حزناً على البين، أو يتجلد صبراً كاتماً أنفـاس آهاته المتفطرة ولهاً.

إنَّ الفراق والبين لا يقتصر على الشاعر وحبيبته، فثمة وجوه حسناء بيضاء أخر ضـمت موقف الوداع، لكن كل الوجوه خشيت الرقبة فتظاهرت بالصدود وبالإعراض. وهذه الوجوه تشبه

مرة في حسنها ورشاقتها المهاة التي تدير وجهها وعينيها عن عشيقها، ومرة أخرى الغــزال ذو الحلي في الجيد.

ويفاجئنا الشاعر في نهايات النسيب بالعودة إلى بدايات علاقته بالمحبوبة التي تشبه الغزال في حسنها وجمالها، فقد راقته وأعجبته تلك الفتاة، وأعمل فكره في الطريقة التي سيصطادها بها، لكن الشراك الذي فكر فيه، وقع هو فيه، وكانت نتيجة الوجد والتعلق بالمحبوب الذلة وتعفير خده بالتراب. يقول[1]:

رشَـــأٌ راقَني وأعمَـــلْتُ فِكْـــري   كيف أَصطادُه فكنتُ المَصيدا

حُبُّ تلـــك الخدودِ عَفَّرَ منّـــا   حين ساروا وسْطَ الطُّلولِ الخُدودا

لقد ذكرتُ فيما سبق، أنَّ القصيدة وحدة متكاملة في أجزائها، فكل جزء يرتبط بمـا قبلـه وبما بعده، ويؤدي هدف معين يرتئي إليه الشاعر، فالمشهد الطللي صورة أخرى تعكس ما فـي ذاته، ألبسها في حلة معروفة عند الشعراء، فالحبيب البعيد هو الممدوح، وطلب القرب منها هـو طلب القرب منه، ومغادرتها الديار فقد الحياة منها... أما النسيب فهو التعبير الصادق العفيف عن حبه له، ووصوله إلى درجة الهيام أو الجنون، والدليل على ذلك كشف النقاب عن هويتهـا، وإذا بها ليلى العامرية صاحبة الحب العفيف النقي من كل دنس.

تصوير حال الشاعر

يأتي وصف حال الشاعر بعد معاناته التي لحقتْ به في الطلل والنسيب، ووصف حاله هي معاناة أخرى ألحقتْ به الضرر. يقول[2]:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٢. (المصيد: المأسور، عفر: مرغ بالتراب، الطلول: الأثر).

[2] . المصدر السابق. ١/ ٣١٣.

وليــــالٍ جُعـــلْن بيضــــاً وسُــــوداً   جعلَتْ عارِضَيَّ بيضاً وسودا

مُستزيــــداً لِمـــا أتـــانـــيَ منهـــا   ولِعَهْدِي بِمـــا مضَى مُستَعيــــدا

يبدأ الأرَّجاني وصف حالته المتقلبة بين الفرح والحزن، أو السعادة والألم، بقوله "وليالٍ"، وتحمل هذه الكلمة ليالٍ كثيرة من حياة الشاعر، قد تمتد إلى حياته كلها، ويستخدم اللــون للدلالــة على إيجابية الليلة أو سلبيتها، وتنحصر الألوان على لونين فقط، اللون الأسود واللون الأبــيض، فسواد الليالي تعني الحياة التعيسة، وبياضها الحياة المبهجة السارة. وأياً كان نوع الحيــاة فإنَّهــا تنعكس على لون شعر رأسه، وهنا، يأخذ اللونان الأبيض والأسود بعداً مغايراً لمــا قــد ســبق، فالسياق الشعري الوارد فيه اللون هو المحدد لدلالته، وهذه الدلالة تتغير إيجاباً أو سلباً وفقاً لرؤية المبدع، ومنظوره الخاص نحو الأشياء والعناصر المحيطة به، فبياض الــشعر يعــادل الــشيب، ويقترن الشيب بكبر الإنسان واقترابه من الهاوية أو حفرة القبر في الأغلب، وهذا يعكس القلق في نفسه. وسواد الشعر يعزز الأمل في النفس، حيث إنَّ الإنسان ما يزال في ريعان الشباب. والشاعر يساوي بين بياض الليالي وسواد الشعر من ناحية، ومن ناحية أخرى بين سواد الليــالي وبيــاض الشعر.

وعينا الشاعر لا تزال تحمل في بريقها الأمل، عن طريق الاستزادة من الليالي حلماً فــي استعادة الأيام الجميلة الماضية التي أحبَّها وما تزال ماثلة أمام عينيه، وهو يبحث ويجاهد من أجل الحصول عليها مرة أخرى. وفي كلمتي "مستزيداً" و"مستعيداً" إيقاع موسيقي رنَّان وثَّق التــرابط بين الكلمة الأولى والكلمة الأخيرة من البيت الشعري نفسه، وهاتان الكلمتان هما محط رؤية الذات الشاعرة؛ أي الاستزادة من الليالي لاسترجاع الأيام الجميلة الغابرة.

يسقط الأرَّجاني رزايا الدهر على الغيث، فامتناع الغيث ونأيه عن أرض الأحباب، هـو السبب في ابتعادهم ورحيلهم. يقول[١]:

قلتُ للغيثِ حين أخلَى من الأرْ ضِ وأبلَى بعد الخُلُوِّ زرودا

حين سار الخليطُ منها انتجاعاً كرَّ في إثْرِهم يُعفِّي الجَديدا

شُقْتَهم نـــائيـــاً وجُرْتَ أخيـــراً فلعَمْري أَسأْتَ بُخْلاً وجُودا

يخاطب الغيث بنبرة العتاب، عندما لم يسقط على أرض الأحباب، فكان السبب في إلحاق الأذى بمَنْ يحب، فقد أجبرهم بعد الغيث عن منازلهم إلى إخلائهم من أرضهم، فقرروا البحث عن مكان آخر يحميهم من البلى، فأثارت رحلة الأحباب الشوق في نفوس العاشقين. ومن وجهة نظر الشاعر، الغيث يسيء إليهم سواء أكان بخيلاً عليهم أم جواداً. لكن ثمة ملجأ للغيث ألا وهو سديد الدولة. يقول[٢]:

لو تَعلَّمْتَ من يمينَيْ سديدِ الدْ دولةِ الجُودَ لاغتَديْتَ سديدا

ولـــخَلَّفْتَ حين سِرْتَ ثنـــاءً ولأصبحْتَ كيف دُرْتَ حميدا

يبالغ الشاعر في أمنيته التي يتمناها، وهي تعلم الغيث الكرم من سديد الدولـة، ليـصبح جواداً كريماً سديد العقل والرأي. وتحمل كلمة "يمينَيْ" رمز العطاء والكرم، علـى خـلاف اليـد الشمال الرامزة على بخل صاحبها. وأيا كانت الأمنية، فستبقى مخطوطة في الخيال، وقد يكتب لها التحقق على أرض الواقع، أو تبقى حلماً في ذات الشاعر بعيدة المنال. وقـد عكـس الأرَّجـاني الصورة المعهودة في الأذهان، فالأصل أنْ يتعلم سديد الدولة الجود من الغيث رمز استمرار الحياة

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٣.
[2] . المصدر السابق. ١/ ٣١٣.

على وجه الأرض، وارتواء الأنفس الظمأى، المتعطشة إلى الماء لحماية وجودها وكيانهـا، لا أنْ يتعلم الغيث الكرم منه. ومهما كانت وجهة التعلم يخلف الكرم لصاحبه حيث يسير ويدور الثنـاء والحمد.

وأخيراً، يعد وصف مرارة الشاعر من تقلب أيامه بين سواد وبياض، وبعد الأحباب عـن المنازل لتخلف سقوط الغيث، صورة أخرى تتشابه مع الطلل والنسيب، لكنه، ههنا، أعرب عمـا يريده بكل وضوح وسهولة، بينما فيما سبق استخدم الأطلال والتشوق إلى أهلها الراحلين رمـزاً يتخفى وراءه للحديث عن حاله، وكل ما سبق كان له غاية معينة ألا وهي الوصول إلـى قلـب الممدوح.

لوحة المدح

يستهل الأرَّجاني لوحة المدح بذكر مناقب الممدوح، وهي في جلِّها تتكرر عادة عند معظم شعراء المدح، لكن ثمة ميزة عند كل شاعر، وهي طريقة سبكه للمادة المتوفرة بين يديه، فالمعنى مختزل بين يدي الشعراء، لكن صياغة المعنى تختلف من شاعر إلى شاعر آخـر، كـلٌّ حـسب موهبته وقدرته الإبداعية الفذة، فتركيب المفردات وسبكها وطريقة معالجتها هي الميزة بين كـل شاعر. يقول[1]:

مـــاجِدٌ شُـــرِّفَتْ معـــاليـــهِ حتّى جاوزتْ في عُلُوِّهنّ الجُدودا

جمع اللّهُ فيه ما لا يَرى النّاسُ شبيهـــاً فيـــه لـــه ونَـــديـــدا

[1]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٣.

الممدوح رجل ماجد، قد تشرفت معاليه بعلوه وبمجده، التي فاقت الحد المعقول، ففيه من الشمائل والخصال التي وهبها الله، ما لا يراها الناس في غيره من البشر شبيهاً له أو نظيراً. فهو فريد من نوعه لا يماثله ويضاهيه في مناقبه الجمة العظيمة أي شخص على الوجود.

ومما يلحظ على لغة الشاعر الشعرية استخدام الفعل المبني للمجهول في الفعل "شُرِّفتْ"، فالفاعل الذي تشرف بمعالي الممدوح مبهم، ومن الممكن أنَّه قصد أنْ يخفيه لتحل شبه الجملة من الجار والمجرور (بمعاليه) محل الفاعل، فتصبح المعالي هي التي تتشرف بعلوه، وهو ما يقصده، فإذا كانت المعالي شرفت بعلوه فكيف الحال بالناس العاديين. ويزيد الفعل "جاوزتْ"_ جاوزت معاليه في العلو والمجد الحد المطلوب، بعداً إيجابياً وقيمة مميزة لا تصل إليها الأيدي الأخر في مكانتها ورقيها، لأنَّ رفعته قد خرجت على ما تعارف عليه المجتمع الإنساني.

ولم يتوقف الشاعر عند ذكر سمات مبهمة، بل يدخل إلى تفصيل ذلك. يقول[1]:

أدباً كاملاً وأَصْلاً كريماً ... وندىً شامِلاً وبأْساً شديدا

يَحفَظُ الدِّينَ والمروءةَ في كُلْ ... لِ مُقامٍ حِفْظَ العِقالِ الشَّرودا

يَشمَلُ الآمِلين بالكرمِ العدْ ... دِ وظِلُّ العُلا يكونُ مَديدا

كلّما حاذَروا طَوارقَ دهْرٍ ... أَيقظُوهُ وباتُوا رُقُودا

فالممدوح ذو أدب كامل لا ينقصه أي صفة كبيرة أو صغيرة، فهو جامع لكل شيء، ومن الأدب يعود إلى الأصل المنبثق منه، فهذا الأصل كريم لا يعيبه أي شيء. ومن المناقب الأخر التي يعتز بها كل عربي منذ العصور الغابرة حتى العصر الحالي، وتعد مذمة إذا سلبت منه، سمتا

[1]. الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٣.

الكرم والقوة، وكرمه ليس عارضاً إنَّما كرم شامل لجميع أنواعه ومستوياته، ومانع من دخول أي سمة للبخل إليه مهما صغرت. وكذلك الأمر في قوته الشديدة المتينة.

ويستمر الأرَّجاني في التأكيد على إنَّ خصال الممدوح شاملة وعامة لكل شيء، فقد قال إنَّ الله جمع فيه ما لا يرى من الأفعال الحميدة، ونداه شامل، وكذا يحفظ الدين والمروءة في كل مقام، وتتآلف هذه الصورة مع صورة حفظ الرباط لشارد الإبل، والجامع بين الطرفين المتناقضين_ الدين والمروءة وشارد الإبل؛ هو الحماية والحفظ. ويكرر صفتي الكرم والمجد العالي للممدوح مرة أخرى، مؤكداً على شمولهما له، لكن بأسلوب شعري جديد، مظهراً قدرته الشعرية الخلاقة، التي تستعيد المعنى الواحد بأكثر من صياغة وسبك، فكرمه يعم الآملين إليه، وعلاه مديد لا حدود له.

وتمتد حماية الممدوح إلى الناس كافة، فعندما يهددهم طارق من طوارق الدهر، تجدهم نياماً مطمئنين، وهو يقظٌ لهذا الطارق، فهو الكفيل الوحيد لمواجهة مصائب الدهر. وثمة تناغم موسيقي بين "أيقظوه" و"باتوا رقودا"، يجلي التضاد بين فعل الممدوح والآخرين.

ومن السمات الأخر لسديد الدولة الوقار... يقول[1]:

وإذا ما انتَدى رأيتَ وَقوراً	يُمسِكُ الأرضَ حِلْمُه أن تَمِيدا
فعَوالي الآراء منه نُجومٌ	باتَ للمُلْكِ كلّهنّ سُعودا
وبيُمناهُ للخلافةِ ماضٍ	يَنثُرُ الدُّرَّ جائداً ومُجيدا
قلَمٌ ما يزالُ يُردِي عَدُوّاً	بشَبا حَدّهِ ويُعْلي وَدودا

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٤. (انتدى: اجتمع في نادي القوم، الوقور: المهيب المتزن، تميد: تتحرك وتضطرب).

فالممدوح وقور متزن إذا اجتمع في مجلس ما. ويوثق الشاعر سمة الوقار على ممدوحه بربطه بصورة الأرض التي يمسكها بحلمه وأناته خشية التحرك والتزعزع من مكانها، وقد أبدع في رسم وقار الممدوح على هذه الشاكلة، فيخاطب المتلقي مستخدماً الفعل "رأيت"، فرؤية الشيء بعيني الإنسان تقترب من الحقيقة، إنْ لم تشمل الحقيقة كلّها، إذ هي غير السماع أو توارد الأخبار من شخص إلى آخر. ويعزز الفعل "يمسك" من التصاق الوقار به، ومنع اضطرابه مـن هنـا أو هناك، وبمعنى آخر هو محكم في اتزانه أشد الإحكام.

ومن وصف هيبته في نادي القوم إلى آرائه السديدة المرموقة في علوها وقيمتهـا، فهـي كنجوم السعد سمواً وإشراقاً، وإعادة الخير والنماء على أهل الأرض. فالجود صفة ملازمة له في كل الاتجاهات والسبل، وإنْ كان يحمل بيمناه سيفاً قاطعاً، إلا إنَّ هذا السيف ليس سيفاً بتاراً يسفك الدماء إنَّما من أجل خدمة الخلافة، سواء أكان ذلك بإغداق العطايا علـى النـاس، أو بالأفعـال الحسنة. وحال السيف والممدوح كمن ينثر الدرر الثمينة، وبهذا يزيد الشاعر من قيمة أفعال سديد الدولة.

ولكل موقف هيبته، فليست الأفعال متساوية لكل المواقف، أي هل بإمكانه أنْ يكون جواداً أمام عدوه وخصمه؟. إنَّه كاتب بارع يهزم أعداءه وأعداء دولته بقلمه المجيد، وتقابل هذه الصورة الإعلاء من مقام وقدر من يخلص له، ويكون وفياً في معاملته إياه، فلكل جـنس وفئـة أهـدافها وغاياتها، وحسب ذلك تكافئ. وقد قابل الشاعر بين صورتين متضادتين بين معاملتـه لأعدائـه، وبين أصدقائه المخلصين له، وقد قدم الصورة الأولى على الثانية مع إنَّ ما سبق يتناول خـصاله

الحميدة، وذلك تأكيداً لما سبق، ويقابل بين الصورتين في البيت ذاته، لئلا يغيب عن المتلقي الصورة الثانية.

يعالج الأرجاني اقتران صورة السيف بالقلم بنظم شعري جديد، واقتران السيف بالعطاء من الصور غير المألوفة في الشعر العربي القديم. يقول[1]:

يَنتضيهِ للمُلْكِ كفٌّ بليغٍ يَدعُ الطِّرْسَ منه رَوْضاً مَجودا

كم على النُّجبِ من معاشرُ أَنجابٍ يَقودون للمَطالبِ قُودا

والمطايا نَواحلٌ قد طَوتْها الـبيدُ ضُمْراً ممّا طَوين البِيدا

فينتضيه_ يسل سيفه، والسيف ههنا كناية عن القلم، وتمتاز الكف التي تسله بالبلاغة وبالذكاء، وتترك وراءها ورقة مفعمة بالخصب وبالحياة، بل هي روض مجود بالغيث، تتطلع إليه الأنفس الظمأى إلى الحياة والنماء، فأصبح مهوى الكثيرين المتصفين بالنجب وبالنباغة، يقصدونه راكبين الإبل الهزيلة، وقد زادتها الرحلة ضعفاً وهزلاً على ضعفها.

يطلق الشاعر صفة النجب على تلك الفئة الراحلة لنيل عطايا الممدوح، وهذه الفئة كثيرة جداً، لكنها غير محددة العدد، فكم الخبرية (كم على النجب) تدل على عدد كثير غير محدد. وثمة تعارض بين هذه الفئة والراحلة الهزيلة التي يمتطونها، أي إنهم بالرغم من قدرتهم العقلية الفذة، إلا إنهم في الحقيقة ضعفاء غير قادرين على حماية إبلهم من الضعف، فلجأوا إلى مَنْ هو أشد منهم بأساً وبلاغة طالبين نواله، ليستطيعوا مواصلة حياتهم بكل يسر وخير.

ويصر الشاعر على كرم الممدوح. يقول[2]:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٤. (انتضى السيف: سله، الطرس: الورق، الروض المجود: الروض الذي أمطرته السماء، النجب: الناقة الأصيلة، الأنجاب النبغاء، القود: المطواع، المطايا: المراكب والإبل، نواحل: هزيلة، البيد: القفار.

[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٥.

قاصِدي مـــــاجدٍ إذا قصَدوه بَلَغـــوا من نَوالـــه المَقْصـــودا

فالمسافرون يقصدون رجلاً كريماً، إذا وصلوا إليه بلغوا ما يرجونه منـــه مـــن العطايـــا المطلوبة. ويأخذ الفعل "قصد" إيقاعاً موسيقياً على صيغ متنوعة "قاصدي" و"قصدوه" و"المقصودا"، فالقصد هي المفردة التي تحتل مكاناً مرموقاً في النفوس، وهذا القصد لن يخيب الآملين إليه.

ويؤصل الأرَّجاني علو الممدوح بإرجاعه إلى أجداده السابقين. يقول[1]:

ورَّثَتْـــهُ العـــلا مُلوكٌ كـــرامٌ مَهّد الدّهـــرُ مُلْكَـــهم تَمْهيـــدا

وهمُ القومُ سائدون جُدوداً للبـــرايـــا وصـــاعـــدونَ جُدودا

فعلو سديد الدولة متوارث من الأجداد إلى الآباء فالأبناء، وهؤلاء الأجداد ملـــوك كـــرام، أورثوا أبناءهم الخصال الحميدة، وقد كان الدهر أو الحظ الرائع سبباً في تمهيد ملكهم إليهم تمهيداً ميسراً. والغريب في هذه الصورة تحول الصورة المعنوية إلى صورة مادية محسوسة، تنتقل بين الأيدي بكل سهولة ويسر؛ وبمعنى آخر تحول العلا إلى مادة محسوسة يمكن أنْ تورث إلى ورثتها الشرعيين بعد وفاة صاحبها، وهنا، يقرب الشاعر من صورته الشعرية بعد أن أصبحت صـــورة سهلة الإدراك والمقاربة.

ويؤكد الشاعر السيادة والمجد لممدوحه، المستمدة من الأجداد مرة أخرى في قوله: "وهـــم القوم سائدون.."، فسيادتهم على الناس متوارثة إليهم عبر الأجيال، وقد قام الحظ بدور مهم فـــي ازدياد السيادة لهم وعلوها. ونجد في "جددا" في نهايتي العروض والضرب نغماً موسيقياً، بالرغم من اختلافهما في المعنى_ الجناس التام، فالأولى بمعنى الأجداد، والأخرى بمعنى الحظوظ. وكذا

[1] . المصدر السابق. ١/ ٣١٥.

الأمر في "سائدون" و"صاعدون"_ الجناس الناقص. وهكذا يثري الشاعر من الإيقاع الداخلي في البيت الشعري نفسه، فيوثق الترابط بين النص والمتلقي بهذا النغم الموسيقي الحيوي.

وبجانب تفوقهم في السيادة، برعوا في جانب آخر ألا وهو القوة والشجاعة في ساحة الحرب. يقول[1]:

كُلّما جَرَّدوا ظُبيً من غُمودٍ	بُدِّلَتْ من طُلي المُلوكِ غُمودا
وإذا دبّروا الممالك بالرأ	يِ وقد همَّ كائدٌ أَن يكيدا
شَدَّدوا الأمرَ والمُدبِّرُ يُلْفَى	كاسْمِهِ حين يُسْلَبُ التَّشْديدا

فقوتهم لا مثيل لها، وهم إذا جردوا سيوفهم من أغمادهم في أوقات الجد، بدلوا أعناق أعدائهم بأغمادهم، وهؤلاء الأعداء ليسوا من عامة الناس، بل هم ملوك يكافئونهم في السيادة والقوة، لكنها لن تبلغ درجة الاستبسال والسيطرة التي ارتقوها وحظوا بها.

وإذا دبر أحد الملوك أمراً كالإغارة على بلد ملك آخر_ سديد الدولة، ونظر نظرة تمحيص وتدقيق في عواقبه، وانتهى به الأمر إلى العزم والحزم، كان تدبيره في الانقلاب على غيره عقبة أمامه، فمن عمل شراكاً لغيره وقع فيه، فأصبح "المُدبِّر"، بتخفيف الباب "مُدْبِراً"، فانطبق عليه المثل المشهور "مَنْ حفر حفرة لأخيه وقع فيها".

ومن الجدير بالذكر، أنَّ الشاعر جعل القوم الآخر المجهول الهوية أو أنَّه لفظ عام يطلق على أي دولة أخرى مهما بلغت من الرقي والقوة؛ هو المعتدي على ملك سديد الدولة، وليس معتدى عليه، وبمعنى آخر، هذا الملك الكريم الجواد على الناس عامة، والآملين بكرمه خاصة، وهذا الملك القائم على أمن الناس وراحتهم، لا يكون ملكاً يعتدي على غيره من البشر، إلا إذا

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٥. (الظبى: السيوف، الغمود: غمد السيف، الطلى: الأعناق).

باشر الآخر في الاعتداء عليه، ومن هنا، سيكون على قدر المسؤولية والقـدرة علـى الإطاحـة بالمعتدين.

ومن اللافت للانتباه في لغة الشاعر التحوير اللفظي في الألفاظ المختارة، لإعطاء الفرصة للمتلقي على إعمال تفكيره العقلي في البحث عن الكلمة المطلوبة، فبدلاً من تقديم الكلمة له علـى بساط من ذهب، يفسح المجال للتأمل في ذلك، وبمعنى آخر تخفيف التشديد في "المُدَبِّر" لتأخذ معناً آخر ينقلب على تدبير المدبر، لكن الشاعر لم يذكر "مُدْبِراً" بل أشار إلى تخفيف التشديد فقط.

وصف قصيدة الأرَّجاني والتقرب إليه

يفخر الأرَّجاني في الأبيات الأخيرة من قصيدته الطويلة بحسن نظمه. يقول[1]:

هاكها عذْبةَ المقاطعِ يَحْكِي كلُّ بَيتٍ منهنّ ثَغْـراً بَـرودا

فاتّخِذْها لجِيدِ عَلياكَ عِقْداً لا تَرى في نظـامـه تَعْقيـدا

وانتقِدْها انتقادَ صَفْحٍ فكم جُوْ وزَ صَفْحاً ما لم يَكُنْ مَنْقودا

كم تَرى لي ما لا أقولُ مُجِيداً فتَـرى من تَكَـرُّمٍ مُستَجِيـدا

فأعِدْ بالعنايةِ النّظرَ العا ليَ واردُدْ بالغَيظِ عنّي الحسودا

كلمة "هاكها" تدل على تبادل الحوار والخطاب بين الفئـات ذات المـستويات المتكافئـة، والقصيدة الآنية تدور بين طرفين متساويين سديد الدولة وناصح الدين الأرَّجـاني، الأول "كاتـب الإنشاء بالديوان العزيز"[2]، والآخر قاضٍ. فلغة الحوار في القصيدة تبنى على مستوى واحد.

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٥- ٣١٦.
[2] . الصفدي، صلاح الدين. الوافي بالوفيات، تحقيق س. ديدرينغ. فرانز شتايتر، فيسبادن [ألمانيا]، ط٢، ١٩٧٩، ٣/ ٢٧٩.

ويصف الشاعر قصيدته بعذوبة المقاطع والأبيات وانسياقها على وتر موسـيقي واحـد، يجمع أشلاءها التي قد تبدو متناثرة، وهي في حسنها وانسجام أبياتها وتناسقها من الكلمة الأولـى في القصيدة حتى الكلمة الأخيرة منها، كصورة ثغر الحسناوات الواضـحة والحـسنة الملامـح. وينسحب الحسن والانسجام في القصيدة على صورة أخرى، وهي صورة العقد الذي يزين العنق في انتظام حباته وحسن ترابطها مع بعضها، فلا نفور ولا تعقيد في ترتيبها وسبكها.

وكل حسن وجمال لا يخلو من العيوب، مهما حاول الصانع أنْ يغطي ثغـرات إبداعـه ورصانته المحكمة، والعيب ينبع من الذوات المتقلبة في ذوقها ونظرتهـا إلـى الأشـياء، نظـراً لاختلاف البيئة والنظرة الجمالية، فما يبدو جميلاً في عين ما، قد تستقبحه عين أخرى أو العكس، ومن هذا المنظور يأمر الشاعر ممدوحه بتوجيه النقد إلى قصيدته، والنقد في الأصل يكون بتوجيه الحسنات والسيئات إلى العمل الأدبي، لكنه ههنا يقتصر فيه على المساوئ فقط. ويطلب من ناقده أنْ يتجاوز ويصفح عن علاتها.

وتتوالى أفعال الأمر التي تفيد معنى الطلب لا الأمر، لأنَّ الخطاب موجه بين شخـصين متكافئين، لا بين طبقة عليا وطبقة دنيا، توجه الأولى أوامرها للثانية، فتفعل ما يطلب منهـا لأنَّ القوة والسيطرة بيديها، ويؤدي تتابع أفعال الأمر "هاكها" و"اتخذها" و"انتقدها" و"تغنم" نغماً موسيقياً داخلياً يربط بين الأبيات. يقول[1]:

وتغَنّمْ صَوماً جديداً أتَى نَحـ ... ـوك يَسعَى شَوقـاً ويومـاً سَعيدا

هو صومٌ وافَى ووجْهُك عِيدٌ ... هل رأيتُـمُ صَومـاً يُفـارِقُ عِيدا

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٦.

يطلب الأرَّجاني من سديد الدولة أنْ يغتنم مجيئه إليه، فقد أتى إليه ساعياً ومشتاقاً، وكــان يوم لقياه يوماً سعيداً، ووثق بين تحين الفرصة في اغتنامه، والصوم، فالآخر شعيرة دينية يغتنمها المسلم لنيل الأجر الجم، ومن ثم الفوز بالجنة، وكذا يبالغ الشاعر من نفسه وقصيدته التــي هــي نعمة للممدوح، عليه الاستفادة منها لا تضيعها.

ويوثق الشاعر الترابط بينه والممدوح من ناحية وبين الصوم والعيد من ناحية أخرى، إذ يتعقب الأخير_ الصوم والعيد_ بعضهما، فتلازمهما مستمر عبر السنين، وأيضاً الشاعر والممدوح متلازمان، واندماجهما مع بعضهما خير يجلب السعادة والفرح لمن يعيش في ظلالهما. والــشاعر ههنا هو الصوم، وسديد الدولة هو العيد التابع للصوم لا يفارقه.

وآخر أفعال الأمر وروداً الفعلان "الق" و"ابق". يقول[1]:

فالْقَ أمثالَ ذاك وابقَ بلا مِثْـــ ـــلٍ جَزِيـــلَ اللُّـــهـــا مُفيتـــا مُفيـــدا

أضحَتِ الأرضُ جنّةً بك للنّا سِ سُروراً فلا عَدِمْتَ الخُلودا

إنَّ الشاعر وأمثاله جديرون باللقيا وبالترحاب، وكذلك الممدوح لا مثيل له في عطايـــاه، وعم الفائدة على الناس المخلصين له والودودين، وتسامحه معهم. والممدوح في صورته هذه جعل الأرض بما وفره لأهلها من خيرات ونعم جنة، أصبح الناس في ظلالها مسرورين، لذا فلتدم ذخراً خالداً أبداً لموطنك.

الموسيقى الخارجية

تنتمي القصيدة في إيقاعها الخارجي إلى بحر الخفيف المكــون مــن تفعيلتــي فــاعلاتن ومستفعلن، ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى مثالاً على ذلك:

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٣١٦. (جزيل: كثير، اللهى: العطايا، مفيتا: متجاوزا).

- قَرّبـــا لي يـــا صـــاحبيّ بعيدا   وذَراني حتّى أَهيمَ وحيدا

فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن   فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن

تـــام/ تـــام/ خبـــن   خبـــن/ تـــام/ خبـــن

- ليس خَطْباً لو تُسعِداني عظيماً   أن تَعوجـــا لمُغْرَمٍ وتَعودا

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن   فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن

تـــام/ تـــام/ تـــام   تـــام/ خبـــن/ خبـــن

- مـــا تَجـــاوزْتُمـــا المعـــاهِدَ إلاّ   إن تَناسَيْتُما بهِنّ العُهودا

فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن   فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن

تـــام/ خبـــن/ خبـــن   تـــام/ خبـــن/ تـــام

تتعدد الزحافات والعلل المنبثقة من التفعيلتين الأساسيتين "فاعلاتن" و"مستفعلن"، حسب الدفقة الشعورية للذات الشاعرة. فلا قيود تقف أمام مشاعره المخطوطة على الورق، وبمعنى آخر التزام الشاعر بتفعيلتين أساسيتين فقط يحدّ من إبداعه وحريته، فتسترجع الزحافات والعلل لأي تفعيلة الحرية له، وهذه الحرية تفسح المجال أمامه للتعبير عن موضوعه الشعري بكل طلاقة وامتداد نفسي حتى ينتهي مما يتلجلج في أحشاء قلبه، مع الحفاظ على وزن وإيقاع محددين. والتفعيلات في الأشطر الشعرية على النحو الآتي:

الرقم	أ	ب
١	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن
٢	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن

٣	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٥	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٦	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٧	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٨	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٩	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
١٠	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
١١	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
١٢	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن
١٣	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
١٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
١٥	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
١٦	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
١٧	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
١٨	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
١٩	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٠	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن

٢١	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٢	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٣	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٢٥	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٦	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٧	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن
٢٨	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٢٩	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٣٠	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٣١	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٣٢	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٣٣	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن
٣٤	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٣٥	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٣٦	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٣٧	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٣٨	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن

٣٩	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٤٠	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٤١	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٤٢	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٤٣	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٤٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٤٥	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٤٦	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٤٧	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٤٨	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٤٩	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٥٠	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٥١	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٥٢	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٥٣	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٥٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
٥٥	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٥٦	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن

٥٧	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٥٨	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن
٥٩	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فالاتن
٦٠	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٦١	فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٦٢	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن	فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
٦٣	فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن
٦٤	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
٦٥	فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن	فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن

ومن الجدول السابق، يبلغ مجموع الدوائر العروضية في القصيدة عشر دوائر، وهـــي علـــى النحو الآتي:

الدائرة الأولى: فاعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن؛

الدائرة الثانية: فعلاتن/ مستفعلن/ فعلاتن؛

الدائرة الثالثة: فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن؛

الدائرة الرابعة: فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن؛

الدائرة الخامسة: فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن؛

الدائرة السادسة: فاعلاتن/ متفعلن/ فالاتن؛

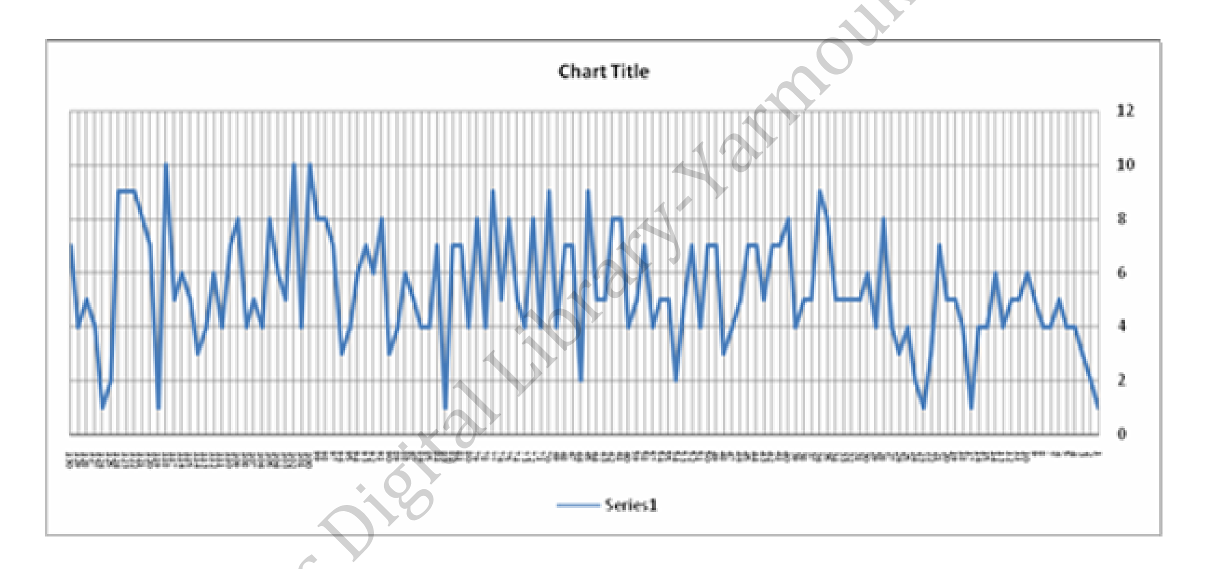
الدائرة السابعة: فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن؛

الدائرة الثامنة: فعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن؛

الدائرة التاسعة: فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن؛

الدائرة العاشرة: فعلاتن/ متفعلن/ فالاتن.

وانفعالات الشاعر تتضح في ضوء الرسم الآتي:



فأعلى انفعال في ذات الشاعر يتضح في الدائرة العاشرة (فعلاتن/ متفعلن/ فالاتن). والأشطر الشعرية المنتمية إليها شطران هما: "ـــي دواماً مرددا ترديدا"، و"بلغوا من نواله المقصودا"، فمعاناته الحقيقية تتجلى في نهاية لوحة الرحلة وعلامات التعب والشقاء ظاهرة على الراحلة المتجهة نحو الممدوح، كأنَّها نفس تتردد صعوداً وهبوطاً. والدافع الأساسي من الترحال ينطق على لسان موكب الرحل، لكن بأسلوب رقيق، فالشاعر يشير بأسلوب فذ من خلال مدح الممدوح بأنَّ الراحلين سيبلغون مرادهم المرجو من رحلتهم إليه.

ثالثاً: القصيدة الأخيرة في الفصل الحالي ذات المطلع الآتي:

لَيسَ التَعَجّــــبُ إلّا مِـــن بَني زَمَـــن لَم يَنزَعِ المُلكُ عَنهُــم بُــردَةَ اللُـــوَّمِ

من الموضوعات المطروقة بشكل قليل في شعر الأرَّجاني، موضــوع الــشكوى، وفــي القصيدة الآتية يتعجب ويشكو من لؤم الناس والزمان. يقول[1]:

لَيسَ التَعَجّـــبُ إلّا مِـــن بَني زَمَـــن لَم يَنزَعِ المُلكُ عَنهُــم بُــردَةَ اللُـــوَّمِ

هُم عَلَّموا الدَّهرَ غَدراً مِن شَمائِلِهِم جَـــمَّ الطَــرائِقِ مِـــن بـــادٍ وَمَكتـــومِ

حَتّى اِقتَــدى بِهِـــمُ فيهِم فَأَهلَكَهُم وَقَـــد تَبدَّى إِمــــاماً شَــأوُ مَـــأمـــومِ

يحصر الشاعر تعجبه من بني الزمن، باستخدام أسلوب الحصر المكون من ليس النافيــة وإلا الاستثنائية، والغريب في هذه الصورة إضافة بني إلى الزمن، لكن هل الــزمن هــو مركــز التعجب، أو بنو الإنسان محور دهشته، وما يلبث الشاعر أنْ يكشف اللثام عن المعول الأساسي في حيرته واستنكاره الذي يلف أعماق ذاته، ويترك بصمات اليأس والقلق في دقات قلبه المضطربة، وكل هذا بسبب لؤم الإنسان المتغلغل في أحشائه، والذي ما يزال يفتك في غيره من بني البشر بلا ريب أو تزعزع عنه. وصفة اللؤم ملازمة للإنسان على اختلاف جنسه ومنابته لا تحيد عنه، فهي في ملاصقتها له كالثوب الذي يقيه من التعري. ولم يستطع الدهر بكل قوته أنْ يخلع ثوب اللــؤم عنهم، لكن الشاعر ترك المجال مفتوحاً أمام عينيه لبصيص الأمل في المستقبل، فلم ينف الأمل إلا عن الفعل الماضي والمضارع الحالي عن طريق "لم" النافية للماضي وللحاضر.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٢٤٠.

إنَّ الدهر المحاول بقوته إزالة اللؤم عنهم، قد باء بالفشل، وكذلك تحول الناهي إلى فاعل لما نهى عنه، وبمعنى آخر تعلم الدهر أساليب الغدر من شمائلهم المتعددة الطرائق، والمتفاوتة ما بين الظهور والغياب، ما بين السر والكتم.

يعد الدهر الآن تلميذاً للمعلم الفذ الإنسان. وجانب التعليم يقتصر على الصفات السلبية لا الإيجابية. وقد شخَّص الشاعر الدهر المعنوي، ونقله من صفته المعنوية إلى صفة إنسانية قريبة المنال والإدراك لعقل المتلقي، ألا وهي التعلم على أيدي علماء بارعين في سبك الجوانب السلبية في عقول مَنْ كانوا يدعون إلى عكسها.

اقتدى الدهر بأساليبهم وبفنونهم الشريرة، فكانت النتيجة المتوقعة لهم أنْ أهلكهم الدهر لسوء أعمالهم وتصرفاتهم، فأصبح الإمام كالمأموم، والمعلم كالتلميذ، لا فرق بينهما ما دامت النهاية لهما الهلاك. ونرى أنَّ الإقتداء والهلاك متعاقبان لا يفصلهما عن بعضهما فاصل زمني طويل، إذ يقول الشاعر "اقتدى" فـ "أهلكهم".

وينوه الشاعر إلى بعض أعمالهم المخيبة للآمال. يقول[1]:

مِن كُلِّ لا راحِمٍ إن كانَ ذا قَدَرٍ وَلا إِذا نابَهُم خَطبٌ بِمَرحومِ
يَغُرُّهُ ظِلُّ مُلكٍ عَنهُ مُنتَقِلٌ كَمُستَظِلٍّ بِبَيتٍ غَيرِ مَدعومِ

فهذا الزمن لا رأفة في قلوب أبنائه على غيرهم من البشر، فالرحمة منزوعة من أفئدتهم، وإنْ كانوا ذوي منزلة وقدر رفيع، والأمر نفسه ينقلب عليه، أي إذا كان هذا غير الراحم بغيره، يكون إذا انقلبت الموازين فألمت به مصيبة ما، فلا أحد يرحمه. فالناس سواء في تعاملهم مع بعضهم، كلٌّ واحد منهم لا يعرف إلا نفسه وألمه الملم به. وتساوي لا النافية "لا راحم" و"لا

---

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٢٤٠.

مرحوم" بين فعلين متناقضين من ناحية، ومن ناحية أخرى متشابهان في صدورهما عن الإنسان_ أي إنسان على هذا الوجود.

وكذلك الإنسان مغرور بملكه وسلطته، ولا يشير الشاعر إلى هذا النوع من الغرور بل إلى غروره بظله، فإذا كان مغروراً بظله فكيف يا تراه يرى ذاته وحقيقة الأشياء؟. لكن، هذا الظلُّ والملك زائل لا محالة، أو أنَّه منتقل إلى غيره، فلا ظلّ دائم يخيم بنعيمه على الإنسان، وهو في تقلقل أحواله بين النعيم والشقاوة، وعلى الأرجح التعاسة مصير كل مَنْ يخدع بنفسه ويتيه بملكه، كمَنْ يستظل من حرِّ الصيف وبرد الشتاء في بيت خالٍ من الدعائم، وخاتمة كلّ منهما السقوط رأساً على عقب، فيتلاشى الملك عن مالكه، ويهوي سقف البناء على مَنْ يستظل به.

وحياة المرء متقلبة بين السعادة والحزن، يقول الإمام علي بن أبي طالب _رضي الله عنه_: "الدهر يومان، يوم لك ويوم عليك، فإذا كان لك فلا تبطر، وإذا كان عليك فأصبر، فبكليهما أنت مختبر."[1] والإنسان يأسى إذا انقلب الفرح عليه. يقول[2]:

أَبْدى سُروراً بِأَيّامٍ مُساعِدَةٍ   خِلالَ عَصرٍ بِنَقضِ العَهدِ مَوسومِ

وَالسَعدُ في النَحسِ مِقدارُ البَقاءِ لَهُ   مِقدارُ لَبثَةِ نَجمٍ عِندَ تَصميمِ

نُكدُ الخَلائِقِ تَلقى كُلَّ ذي نَظَرٍ   يَقضي بِقَطعٍ لَهُم مِن غَيرِ تَنجيمِ

يسقط الشاعر، هنا، ما يلحق به الإنسان من ضير على الزمن والعصر، فالمرء يبدي سروره بأيامه السعيدة، لكنَّ سعادته هذه مزيفة لأنَّ العصر الذي يعيش بين جنباته لا يلتزم بعهده الموثق بين كلا الطرفين، بل هو موسوم بنقض العهود، لذا على الإنسان أنْ يفوق من غيبوبته،

[1] . التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي. ١/ ١٥٧.
[2] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٢٤٠.

ويرى الأمور على حقيقتها، لا كما تراها عيناه ونفسه تبعاً لأفراحه ولآلامه. ويؤكد الشاعر على زوال علامات الرضا عن الناس بسرعة، في العصر الموسوم بعصر النحس لا السعد، عن طريق مقارنته بفترة أفول النجم، وهي فترة وجيزة. فالزمن قضى على الإنسان بالنكد من دون تنجيم.

ويلح الشاعر على اضطراب حياة الإنسان بين الأمل واليأس، فهو كمن يؤخر رجلاً ويقدم أخرى. يقول[1]:

مِن كُلِّ مُقتَسِمِ الرِّجلَيـنِ مِن قَلَقٍ   في أَمـرِهِ بَيـنَ تَـأخـيـرٍ وَتَـقـديـمِ

أَعمـارُ دَولَتِهِم إِن أُمهِلَت سَنَـةٌ   كَـأَنَّمـا هِـيَ أَعمـارُ التَـقـاويـمِ

تتعاقب الحياة على الناس ما بين نعيم وشقاء، والحياة الرغيدة لا تستمر طويلاً على منتفعيها، وهي إنْ طالت لا تتعدى السنة. ويطلق الشاعر على النعيم دولة، وعمرها الضئيل الذي يصل في أقصى حدوده إلى السنة، وهو في حالته تلك كالتقويم السنوي لا تزيد أيامه عن اثني عشر شهراً، وبعدها تنتهي الغاية المرجوة منه. ودولة المرء العامرة في عصر النحس لا يتجاوز عمرها التقويم السنوي.

وأخيراً، يشكو الشاعر في قصيدته القصيرة من الزمن والعصر والإنسان، ويستنكر ما آلت إليه أحوال بني البشر من حب الذات والغرور الخادع بالنفس، وغدر الآخرين، وانتزاع الرحمة من أفئدتهم... ويؤكد في الأبيات الأخيرة أنَّ الأبهة والفخر بالذات سيتلاشى في يوم من الأيام لا محالة، وإنْ عمر طويلاً فإنَّ مدته لن تتجاوز السنة.

[1] . الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو. ١/ ٢٤٠.

الإيقاع الخارجي

نسجتْ القصيدة على وزن عروضي من أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، ألا وهو بحر البسيط المكون من تفعيلتين أساسيتين، هما "مستفعلن" و"فاعلن"، وتنبثق من هاتين التفعيلتين زحافات وعلل متنوعة تعطي حرية أكثر للشاعر، في التعبير عن دفقات قلبه ومشاعره الدفينة في أعماقه، فمن تفعيلة "مستفعلن" خرجت "متفعلن"، ومن تفعيلة "فاعلن" خرجت "فعِلن" و"فعْلن". والجدول الآتي يبين التفاعيل في الأشطر الشعرية•:

الرقم	أ	ب
١	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٢	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن
٣	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٤	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٥	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٦	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٧	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن
٨	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
٩	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن
١٠	مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن	متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن

• . أ: الشطر الأول، ب: الشطر الثاني.

ومن التفاعيل السابقة نجد في القصيدة الدوائر العروضية الآتية:

الدائرة الأولى: مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

الدائرة الثانية: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن

الدائرة الثالثة: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

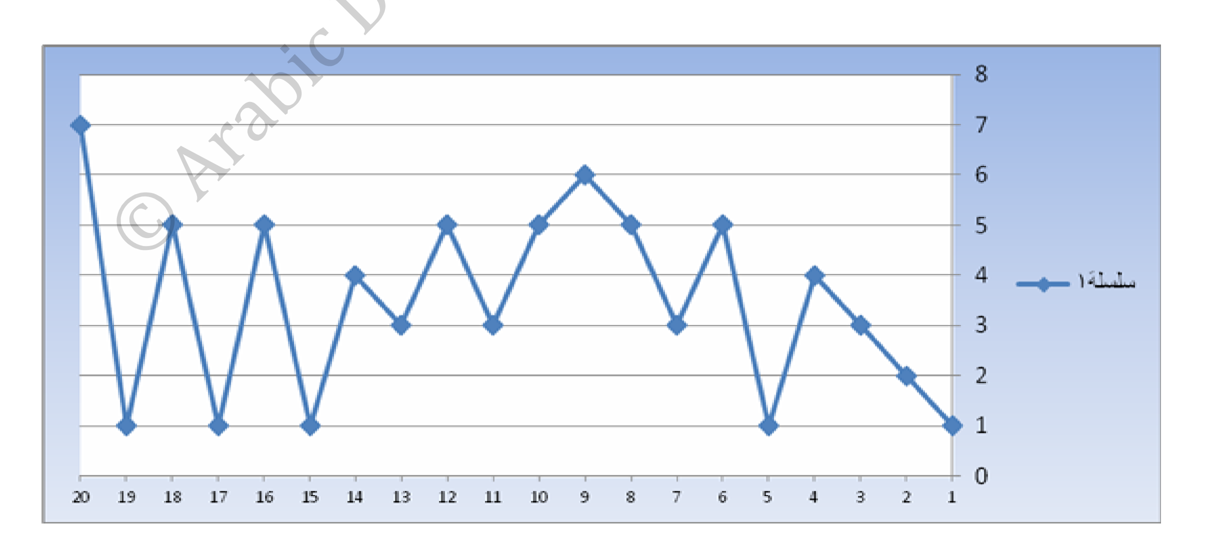
الدائرة الرابعة: مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن

الدائرة الخامسة: متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعْلن

الدائرة السادسة: متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

الدائرة السابعة: متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعْلن

بالرغم من قصر القصيدة إلا إنَّها تحتوي على سبع دوائر عروضية، مما يشعرنا بتـوتر انفعال الشاعر، وهذا الانفعال يتضح على النحو الآتي:



نرى في ضوء الرسم البياني السابق أن انفعال الشاعر يزداد في البيتين الأولـين، وفـي الشطر الأول في البيت الثالث ينخفض إلى الدائرة العروضية الأولى، ويعود مرة أخرى ويرتفـع

في الشطر الثاني، ويستمر هكذا حتى نهاية القصيدة. وفي الشطر الأول من البيت الأخيـــر مـــن القصيدة يتدنى انفعاله، وفجأة يرتفع إلى أعلى درجة، أي إلى الدائرة السابعة وهي الوحيـــدة فـــي القصيدة، ففي الشطر الأول نغمة حزينة على دولة النعيم والرخاء التي لا تدوم كثيراً، لكن المأساة الحقيقية أنَّ هذه الدولة لا تدوم كثيراً، أي أكثر من سنة، لذا فقد انفجر صـــوته عاليـــاً بالـــصورة التشبيهية السلبية (كأنَّما هي أعمار المقادير).

الخاتمة

من أهم النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة الموسومة بــ"بنية القصيدة في شعر الأرَّجاني"، ما يلي:

-تعددت الموضوعات الشعرية عند الارَّجاني بين المدح والوصف والهجاء والرثاء، لكن القصائد المدحية بلغت الذروة من الاهتمام بحيث لم يحظ بها أي شاعر سابق على الإطلاق حتى أبي تمام والمتنبي الذين اشتهرا بالمدحيات في العصر العباسي. وبلغتْ القصائد المدحية عنده مئة وسبعين قصيدة، وجل الممدوحين من أصحاب الرئاسة والسلطة، أما الموضوعات الأخر فاقتصرت على اثنتين وعشرين قصيدة.

-فيما يخص نوع القصيدة _ بسيطة أو مركبة، فقد قدمت الدراسة احصائية للجزء الاول من تحقيق محمد مصطفى، وتبين في ضوئها أنَّ معظم قصائد المدح مركبة من أكثر من لوحة. كالنسيب والطلل والرحلة مثلا بالإضافة الى الموضوع الاساسي الثابت _ المدح.

-تعددت معاني الارَّجاني المدحية، وأغلبها يدور في فلك التغني بالكرم وبالشجاعة وبالنسب العريق... والصور الشعرية المعبرة عن ذلك تكاد تكون متشابهة عند جميع الشعراء، كأن يكون الممدوح نهاية كل شيء حسن، أو تشبيه الممدوح بالأنواء والغيث دلالة على الكرم والسماحة.

-هناك ميزة في شعر الارَّجاني المدحي تتمثل في العناية الحثيثة بموضوع المدح، والأهم من ذلك طول القصائد المدحية، وبلغت أطول قصيدة مدحية عنده مئتين وست عشر بيتاً.

-يعد الموروث من أبرز العناصر الفنية في تشكيل بنية القصيدة عند الأرَّجاني، سواء أكان تناص من القرآن الكريم، أم السنة النبوية الشريفة، أم مما أثر عن الصحابة، أم من الأمثال

العربية، وأيام العرب والوقائع الإسلامية، أم من الشعر العربي السابق له، بمختلف عصوره- الجاهلي وصدر الإسلام والأموي والعباسي... وتجلى، لنا، أنَّ التناص بكافة أشكاله نابع من وعي الشاعر، فلا نشوز ولا نفور عندما نقرأ بيتاً شعرياً مثلاً معتمد فيه على آية قرآنية كريمة أو بيت شعري أو حادثة ما، بل نراه منصهراً في النص الجديد، معبراً عن رؤية ذاتية حديثة نابعة من تجربة شعورية تلتقي في أحد أطرافها مع تجربة شعورية قديمة، قد تكون محورة عن منابتها، أو تقدم هي هي، وبطرف النظر عن ذلك، فإنَّ النص الحديث يتعالق مع النص القديم في دقة وانسجام، بحيث لا يشعر القارئ أنَّ ثمة جزء مستوحى من جزء آخر، إلا للقارئ المثقف بالنصوص السابقة.

-تباينتْ الطريقة التي يعتمد فيها الشاعر على النص القديم، بين الإشارة إلى حادثة معينة إشارة عابرة، وبين الإيماء إلى حادثة معينة مع ذكر بعضاً من تفصيلاتها، وبين التناص الحرفي مع آية قرآنية، أو بيت شعري، أو جزء منهما، وبين التناص شبه الحرفي بذكر محتوى آية أو بيت شعري- إحداث تغيير في بنية النص القديم لينسجم والنص الحديث في بوتقة واحدة، تلبي التجربة الشعورية للشاعر. وسواء أكان التناص حرفي أم شبه حرفي أم الإيماء إلى قصة أو حادثة معينة، فإنَّ ذلك صادر عن وعي الشاعر، ومنسجم مع النص الحديث، فيغدو نصاً واحداً متكامل الأعضاء، لا خلل أو اضطراب في أي عضو منها.

-وتعد الصورة الشعرية من مكونات بنية القصيدة، بل هي العماد الأساسي للعملية الشعرية، فلا نتذوق شعراً ما لم يسبر صاحبه في لبنات الخيال، وإلا كان الشعر كأي كلام عادي يلهج به القاصي والداني من البشر. وتنوعتْ مصادر الصورة الشعرية عند الأرَّجاني، ومن

أبرزها الثقافة، والطبيعة، والحيوان؛ فالمصدر الثقافي ينم عن سعة ثقافة الشاعر المتشعبة الاتجاهات، كاعتماده على الأحداث التاريخية في عصر ما قبل الإسلام وما بعده، أو على الأيام الجاهلية أو الأحداث الإسلامية... وبمعنى آخر يقرن بين موضوع قصيدته وأحد العناصر الثقافية لوجود صلة تشابه بينهم، سواء عن طريق التشبيه أم الاستعارة أم الكناية... والشيء نفسه ينطبق على المصدر الحيواني والمصدر الطبيعي. وثمة سمة في هذا المقام، وهي أنَّ معظم الصور الشعرية المعتمدة على الحيوان والطبيعة مألوفة عند معظم الشعراء السابقين له.

-عرضتْ الدراسة لثلاثة مواضيع من لوحات الأرَّجاني الأكثر شهرة، وهي صورة المرأة، وصورة المرثي، وصورة المشتكي، وقد ارتأى هذا الجزء التخلص من الدراسات التقليدية، التي تهتم بالجزئيات، كالتشبيه والاستعارة والكناية، ليحلل لوحة أو جزء منها، مكتشفاً بما فيها من صور شعرية في بنية القصيدة. وتبين، لنا، معظم الصور كتصوير المرأة بالظبي مثلاً مألوفة عند جميع الشعراء، وميزة الشاعر تتجلى في حسن النظم والصياغة التي تعد ملكه، فالأدوات، في الأغلب، هي هي عند جميع الشعراء. لكن ثمة صور جديدة مبتكرة من إبداعه كلوحة الشكوى عندما دمج بين شكواه وشكوى الشمعة.

-عالجتْ الدراسة قضية مهمة في الأوزان العروضية، تتعلق بالأوزان الشعرية والأغراض الشعرية، فذهب بعض النقاد كابن طباطبا والقرطاجني من القدماء، وعبدالله الطيب وحامد الخطيب من المحدثين إلى أن لكل غرض شعري وزن عروضي يناسبه، كبحر المديد يتلاءم مع الرثاء والانتقام، لكن بعد دراسة شعر الارَّجاني، تبين مثلا أنَّ قصائد الرثاء نسجت

على بحور مختلفة كالكامل والمنسرح والوافر. ولم ينظم أية قصيدة على البحر المديد، فلا قيود تقف عائقًا امام حرية المبدع تملي عليه أوزان معينة في أغراض محددة.

-قدمت الدراسة إحصائية للبحور الشعرية في شعره، وكان ملخصها أن معظم قصائده نسج على البحر الطويل فالكامل فالبسيط... وقد خلت قصائده من ثلاثة أوزان هي المجتث والمقتضب والمضارع، والأمر نفسه ينطبق على أوزان مقطوعاته الشعرية في الأغلب.

-قدمت الدراسة دراسة للزحافات والعلل في مجموعة من الأبحر العروضية في شعر الارَّجاني، كالطويل والكامل والبسيط. وعالجت هذه الجزئية قضية تقنين قواعد العروض كالقاعدة التي تنص مثلًا أنَّ العروض الطويل لا تأتي تامة على "مفاعيلن" في الأغلب الأعم، وغيرها من القواعد التي رأينا ان شعر الارَّجاني قد كسرها وأغفلها، فلا قيود تقف أمام ذات الشاعر تملي عليه قاعدة وتمنعه من أخرى، فالمواقف الشعرية والحالة الشعورية تفرض عليه نسقًا معينًا لا القواعد العروضية.

-تتكرر قضية العلاقة بين الوزن العروضي والموضوع الشعري مرة أخرى في العلاقة بين الوزن الشعري والقافية، لكن لا علاقة بينهما على الإطلاق.

-نلحظ أنَّ أكثر حروف الروي انتشاراً في شعره هي: ل، ر، م، ن...، وهو بهذا قد سار على نهج معظم الشعراء السابقين له في الأغلب.

- ثمة أرجوزة طويلة بنيت على أكثر من حرف روي، بالإضافة إلى نظمه على وزن الدوبيت الفارسي: "فعْلُنْ/ متفاعلُنْ/ فعولن/ فَعَلُنْ"، لكن الشاعر انحرف عن وزن الدوبيت، في الأغلب، مما يؤكد عدم التوافق بين العروض العربي والعروض الفارسي، فقد تعود العربي على

نهج معين لا يستطيع تجاوزه، في الأغلب، بمعنى آخر لم نعهد في الشعر العربي وجود ثلاث تفعيلات في بيت شعري واحد، لكن بسبب التأثر والتأثير، حاول التأثر بالشعر الفارسي في النظم على منوال الدوبيت الفارسي، وإنْ أخفق في معظم الأشطر الشعرية في التزام التفاعيل ذاتها.

-تجلى، لنا، أنَّ الوزن والقافية أو الروي ليست العناصر الشعرية الوحيدة التي تشكل نصاً حيوياً، ومتآلفاً من حيث الإيقاع والتناغم الموسيقى، فثمة عناصر أخر تساند الإيقاع الخارجي في بث الحركة والحيوية داخل النص الشعري ومن أبرزها التكرار والترصيع والتصريع. والإيقاع الداخلي في النص لا يأتي لملئ الفراغات ليستقيم الوزن العروضي، بل تكون له غاية معينة، تقتضيها رؤية الشاعر، كالإلحاح على شيء معين له تأثير على فلذات قلبه، هذا في أسلوب التكرار...

-وكشف الفصل الأخير من الدراسة عن الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية في ثلاث قصائد، اثنتان منها تتسم بالوحدة العضوية، وأخرى بالوحدة الموضوعية، فالتعدد في اللوحات داخل هيكل القصيدة الواحدة، وخصوصاً التأثر ببعض لوحات القصيدة الجاهلية، لا يعني بالضرورة أنَّ الشاعر مقلد لمن سبقه من الشعراء حسب، إنَّما يقلد عن وعي لإيصال فكرة ما، قد تتآلف مع هدفه الأساسي من نظم الشعر، كأنْ تترك لوحة النسيب أثراً إيجابياً في نفس الممدوح بأنْ يرأف على حال الشاعر المعذب من فراق الحبيبة أو وقوف الوشاة بين قلوب المحبين، وليس أدل على ذلك الإحصائية التي قدمت في أسماء النساء في ديوان الأرَّجاني والتي كشفتْ عن أنَّ أسماء النساء مما تداوره معظم الشعراء في شعرهم.

ملحق بالقصائد الشعرية (الفصل الأخير)

القصيدة الأولى

اليومُ يومي ويــومُ الأيــنُقِ الذُّلُــــلِ	فازجُرْ بنا طرباً يا حاديَ الإبلِ
صَوِّبْ خُطاها إلى أرْضِ العِراقِ فما	لطالبِ المَجْدِ عَنْدِ الخُودِ مِنْ شُغُلِ
أَمِـــلْ إليهـــا مَطايــانا فقد كفَلَتْ	تــلــك الإمالـــةُ بالإدراكِ للأمَـــل
لم يُثْبِتِ الرِّجْلَ في غَرْزٍ لها أَحَدٌ	وَمَدَّ كَفَّـــاً إلـــى نَجْمٍ فـلم يَصِـل
ما للمَطايا ولا للرَّكبِ من شَبَـــهٍ	سِوى الحَواجبِ للأحبابِ والمُقل
كُلٌّ حَنايا تُصيبُ الدَّهْرَ أَسهمُها الــ	أَغراضَ وهْي عنِ الأقواسِ لم تَزُل
للـــهِ مَــعشــرُ أُلاّفٍ قَطــعْتُهــــمُ	يومَ الرّحيلِ على رَغْمي ولم أَصِلِ
وحَيرةُ الدَّمعِ في عيني وأَعينِهمْ	فلم يَغِضْ عند توديعٍ ولم يَســـل
أَحبّةٌ عن هوىً لا عن قِلىً جعلوا	ركــائبي للنّوى محلولـــةَ العُقُـــل
واستقْرَبوا البِيدَ والأغوارَ أَسلُكها	خوفاً عليَّ من الأعداء والغِيَل
ففرَّق الدَّهـــرُ ما بيني وبينهـــمُ	والدَّهرُ عادتُه التَّفريقُ لـــم يَـــزَل
وكم سألتُ الحيا سُقْيا منازِلهمْ	فقالتِ العيْنُ ما للأدمُعِ الهُمُل
فارقْتُ من لم تُطِقْ نفسي فراقَهُمُ	حتّى ارتحلْتُ وقلبي غَيرُ مُرتحِل
فما مَررْتُ برَسْمٍ من معاهدِهم	إلاّ بكَيْتُ بسَهْلٍ كان أَو جَبَل
فَثمّ أَرْضٌ بريحٍ في الدّيارِ لهمْ	ونمَّ ماءٌ بنارٍ في الجوانحِ لي
وعارِضي فيه بَرْقُ الشّيْبِ مُبتسمٌ	وعَبْرَتي فَوْقَه كالعارضِ الهَطِل

إذا رمَتْنيَ أَصحابي بأعيُنِهمْ ... جعلْتُ كُمّي مَغيضَ الدّمعِ من خَجَلي

حتّى إذا ما همُ في نُصْحِيَ اخْتلَفوا ... قَسّمْتُ سَمْعيَ بينَ العُذْرِ والعَذَل

ويومَ أَصبحَ سِرْبُ الوَحْشِ مُعترِضاً ... والرَّوضُ بالزَّهْرِ في حَيٍ وفي حُلَل

والرَّكْبُ مِيلُ الطُّلَى مُستشرِفينَ بها ... على جَديــــليـــــةٍ يَمرَحْنَ في الجُـــدُل

طَرِبتُ للسِّربِ حتّى قـــال قائلُهـــمْ ... مـــا للكبيـــر وللـــغِـــزلانِ والغَـــزَل

ظَنّوا بأنّ دَمي مِمّا تطُلُّ دُمىً ... بالنُّجْلِ من طَعَناتِ الأعينِ النُّجُل

وما درَوْا أنّ غيرَ اللّهْوِ من أَرَبي ... وأنّ غيرَ رَسيسِ الوَجْدِ من عِلَلي

لم تُبقِ منّي صُروفُ الدَّهْرِ جارِحةً ... بها من الوَجْدِ جُرْحٌ غيرُ مُندَمِل

قد زال ظُلمةُ هذا اللّيلِ عن بَصَري ... بشَيْبِ رأسٍ كرأْسِ الشَّمْعِ مُشْتَعِل

لكنْ سوانحُ وحْشٍ من بَوارحِها ... مَيّزْتُها فجلتْ لي يُمْنَ مُرتَحَل

حتّى وَصلْتُ السُّرى بالسَّيرِ مُعتزِماً ... عزْمَ امرئٍ غيرِ هيّابٍ ولا وُكَل

لا مُشتكَى لكريمٍ رابَهُ زمَنٌ ... إلاّ السُّرى وذواتُ الأذرُعِ الفُتُل

لأَقرِيَنَّ ضيوفَ الهمِّ نازلةً ... شُحومَ أسنمةِ العِيديّةِ البُزُل

حتّى أُبِلَّ بما يَجشَمْنَ من عِلَلٍ ... أدنفِنني وأَبُلَّ الصَّدرَ من غُلل

يهزّ أعطافَها حدْوٌ يُطرِّبُها ... هزَّ الغِناء لعِطْفِ الشّاربِ الثَّمِل

وقائلٍ قالَ قد ملّتْ ركائبُنا ... ونحن من قَصْدِ بَغدادٍ على عَجَل

فقلتُ أرضٌ قِوامُ الدِّينِ نازلُها ... فسُقْ إليها رَزايانا ولا تُبَل

فإنَّ أوجُهَنا منه إلى ملِكٍ ... فِناؤه الدَّهرَ يُمشَى فيه بالقُلَل

إذا دنَوْنا أرحنا العيسَ إن رزَحتْ   من الخُطا وقَطَعْنا الأرضَ بالقُبَل

أشرفْ به بيتَ مجدٍ عزَّ مونقُهُ   فلم يُذِلَّ له مَسعىً ولا يُذِلِ

رُكْناهُ للقُبَلِ الكفّانِ منه كما   أبوابُهُ الدَّهْرَ للقُصّادِ كالقِبَل

وأرْضُه حَرَمٌ ملآنُ من كَرَمٍ   إليه من كُلِّ أَرضٍ مُنْتَهَى السُّبُل

سَمْحٌ إذا جِئْته يوماً لتسأله   أعطاكَ كُلَّ الأماني ثُمَّ قالَ سل

لا يَنْحَسُ الدَّهْرُ يوماً نجْمَ زائرِه   لأنّ مغناهُ أعلَى من مدى زُحَل

للهِ علْيا قِوامِ الدّينِ من مَلِكٍ   راجيهِ ذو سببٍ باللهِ مُتَّصِل

كَنِيُّ خيرِ عبادِ اللهِ كُلِّهِمُ   من شائدي دُوَلٍ أو شارعي مِلَل

ثلاثةٌ أكنياءُ مِثْلُهمْ شرفاً   لم يمْشِ في الأرضِ من حافٍ ومُنْتَعل

ما في زماني لهمْ مِثْلٌ نُصادِفُه   وهكذا لم يكُنْ في الأزْمُنِ الأُوَل

كُلٌّ أبو القاسمِ المأْمولُ كُنيتُه   كذا قضَى اللهُ ربُّ العَرْشِ في الأزَل

وكُلُّهمْ خَتَموا أبناءَ جِنْسِهِمُ   ختْماً فدولَتُهم مَحْسودةُ الدُّول

ففي النّبيِّينَ والفضلُ المُبينُ له   مُحمّدٌ ذو المعالي خاتِمُ الرُّسُل

وفي السّلاطينِ مَحمودٌ أجلُّ بني الدْ   دنْيا وفي الوزراء النّاصرُ بْنُ عَلِي

مَولىً تَجمّعَ فيه كُلُّ مُفْترِقٍ   منَ المَحاسنِ بالتّفْصيلِ والجُمَل

تَخالُه رَجُلاً في النّاسِ تُبْصِرُه   إذا بدا لكَ وهْو النّاسُ في رَجُل

بالصّاحبِ العادلِ المَيْمونِ طائرُه   لم يَبْقَ في الأرضِ قُطْرٌ غَيرُ مُعْتَدِل

مَلْكٌ يُديرُ مُلْكَ الأرضِ أجمعِها   برأْيِ مُكْتَهِلٍ في عُمْرِ مُقْتَبَل

لا إنْ تأنّى مُضيعٌ فُرصةً عرضَتْ | له ولا منْه تُخشَى زلّةُ العَجَل

تَراه أوقَر من طَودٍ وعَزْمَتُه | أَمْضَى من السّيفِ عند الحادثِ الجَلَل

كأنّه الفلكُ الدوّارُ إن نظَروا | فسَيْرُه أبداً عَجْلانُ في مَهَل

يُمزّقُ الدَّهْرَ ليلَ النّقْعِ حيث دَجا | له ذُبالٌ بأطرافِ القَنا الذُّبُل

يُدْني ديارَ الأعادي وهْي قاصيةٌ | فالقومُ منه وإن شَطُّوا على وَجَل

بالحاكياتِ بُراقاً وهْي صافِنةٌ | والسّارياتِ بُروقاً وهْي في الشُّكُل

خَيلٌ سَوابقُ تُمسي من فَوارسِها | مُختالةً تحت لا ميلٍ ولا وُكُل

إذا عدَتْ ورَمَوا من فَوقِها وصلَتْ | إلى العِدا بالقنا والنَّبْلُ لم يَصِل

لصاحبٍ رأْيُه العالي ورايتُه | مُضمَّنانِ سِجالَ الرِّزْقِ والأَجَل

عادتْ إلى الدّولةِ الغرّاءِ حضْرتُه | كأنّها حِلْيةٌ عادتْ إلى عُطُل

تَأْبَى الوِزارةُ أن تَبْغي به بَدَلاً | وهل لِذي بَدَنٍ بالرُّوحِ من بَدَل

فَلْيَهْنِهِ عَوْدُهُ منْها إلى شَرَفٍ | ما عادَ أَمْثالَها شَمْسٌ إلى حَمَل

إن الوزارة دارٌ أنت صاحبها | مَن حلَّها غاصبا يُذمَم ويَنتَقِل

قد حلَّتِ اللّاتُ بيتَ الله ثُمّ غدا | واللّاتُ زائلةٌ واللهُ لم يَزَل

وَلاّكَها اللهُ لمّا أنْ رآك لها | أهْلاً ومَن لم يُولِّ اللهُ يَنْعَزِل

فقُمْ لها يا قِوامَ الدّينِ مُنتصِراً | حتّى تُقوِّمَ ما قد نابَ مِنْ مَيَل

ما الأرضُ إلاّ قناةٌ في يدَيْكَ غدَتْ | فإن تُذقْها ثِقافَ الرَّأْيِ تَعْتَدِل

يا ناصرُ اسماً ووَصْفاً للصَّريح إذا | دعا برَغْمِ رجالٍ للهُدَى خُذُل

قد كان أَسلمَني دَهْري إلى نفَرٍ | أَيمانُهمْ بالنّدى قَوْلٌ بلا عَمَل
وها أنا اليومَ من نُعماكَ مُرتقِبٌ | تَقْليبِيَ الطَّرْفَ بينَ الخَيْلِ والخَوَل
كُلٌّ غدا دونَ قَولي فِعْلُهمْ أبداً | ودونَ فِعْلِكَ قَولي فاغْتفِرْ زَلَلي
يَضيعُ مِثْلي إنْ لم يُعْنَ مِثْلُكَ بي | والسَّيْفُ يَبطُلُ إلاّ في يدَيْ بَطَل
أَعِدْ إليّ بعَيْنَيْ عاطِفٍ نَظَراً | عَدْلاً وقُلْ لِلساني عند ذاكَ قُل
وعِشْ لأمثاليَ الراجِينَ في نِعَمٍ | ما أَورقَ العُودُ عَيْشَ النّاعمِ الجَذِل
أصبَحْتَ في عِقْدِ هذا المُلْكِ واسطةً | للدِّينِ منها وللدُّنيا أجَلَّ حُلي
كُلٌّ حَوالَيْكَ أمثالٌ نُشاهِدُها | وأنت ما بينَهمْ فَرْدٌ بلا مَثَل

القصيدة الثانية:

قَرّبـــــا لي يــــا صــــاحبيّ بعيدا | وذَراني حتّى أَهيمَ وحيدا
ليس خَطْباً لو تُسعِداني عظيماً | أن تَعوجــــا لمُغْرَمٍ وتَعودا
مـــــا تَجـــاوزْتُمــــا المعــــاهِدَ إلاّ | إن تَناسَيْتُمـــــا بهِنّ العُهودا
فاحْبِسِ العيسَ لا أَجَلْنَ نُسوعاً | تحتَ رَكْبٍ ولا حَمَلنَ قُتودا
بَلِّغــــاني منـــــازلَ الحَيِّ أسأَلْ | ها متى فارقَتْ دُماها الغِيدا
واستَدِلاّ على الحمى نَشْرَ مِسكٍ | من مَجَرِّ الحسانِ فيه البُرودا
وانْشُدا في ديـــــارِهم تَجِدا لـــــي | ثَمّ قلبـــــاً من الهوى مَعْمودا
إنّمـــــا أَصبــــحَ الفـــؤادُ فَقيــــداً | يومَ لــــم يَتْبَعِ الغـــــرامَ فقيدا
أنشدَتْنا وُرْقُ الحمائمِ عند الصُّــ | ـبْحِ من شِعْرِها القديمِ قَصيدا

قَوّمَتْ وزْنَهـــا وإن لـــم تُعلَّـــمْ | من عَروضٍ طويلَهـــا والمديـــدا
وتَغنّتْ بكـــلِّ مَنظومــــةٍ عَجْـــ | ـــماءً تَجلو معنىً وتَحْـــلو نَشيدا
ما ابتدَتْها لكنْ إذا درسَ الشَّو | قُ فؤادي كــــان الحَمـــامُ مُعيدا
ظَلْتُ أهوى القدودَ وهْي من الأغـ | صانِ تَعلو ما ظَلَّ يَحكي القدودا
أنكــرتْ أنّني أَبيتُ مَشــوقـــاً | وكفَـــى الصَّبَّ بالنّجـــومِ شُهـــودا
يَشهَدُ النّجمُ أنّ طَرْفيَ طُولَ الْــ | لَيـــلِ يَمشـــي بسَيْـــرهِ مَعْقـــودا
كلّما زادَ سِرُّ وَجْـــدي ظُهوراً | لابنــةِ العـــامـــريِّ زادَتْ جُحـــودا
سال وادي مِنى على النّحْرِ لمّا | قـــال وَشْكُ النّوى لعَينيّ جُـــودا
وكـــأنَّ الحبيبَ يـــومَ وداعـــي | ودُموعـــي للبَيْـــنِ تَحْكِي الفَريـــدا
علّقَ العِقدَ فوق خَدِّي وأوصَى | أن يُخـــلّى كـــذاك حتّى يَعـــودا
مَوقِفٌ ضَمَّ شائقـــاً ومَشوقـــاً | لـــفِراقٍ وجـــازعاً وجَـــليـــدا
ووُجوهاً غرائبَ الحُسْنِ بِيضاً | خَشيَتْ رِقْبـــةً فـــأبـــدتْ صُدودا
من مَهاةٍ تُديرُ في النَّقْبِ عَيناً | وغـــزالٍ يَمُدُّ في الحَلْيِ جِيـــدا
رشَـــأٌ راقَني وأعمَـــلْتُ فِكْـــري | كيف أَصطادُه فكنتُ المَصيدا
حُبُّ تلـــك الخدودِ عَفَّرَ منّـــا | حين ساروا وسْطَ الطُّلولِ الخُدودا
وليـــالٍ جُعـــلْن بِيضـــاً وسُـــوداً | جعلَتْ عارِضَيَّ بيضاً وسودا
مُستزيـــداً لِمـــا أتـــانـــيَ منهـــا | ولِعَهْدِي بِمـــا مضَى مُستَعيـــدا
قلتُ للغيثِ حين أخلَى من الأرْ | ضِ وأبلَى بعد الخُلُوِّ زرودا

حين سار الخليطُ منها انتجاعاً كرَّ في إثْرِهم يُعفّي الجَديدا

شُقْتَهم نـــــائيـــــاً وجُرْتَ أخيــــراً فلعَمْري أَسأْتَ بُخْلاً وجُودا

لو تَعلَّمْتَ من يمينَيْ سديدِ الدْ دولةِ الجُود لاغْتديْتَ سديدا

ولـــــخَلَّفْـــتَ حين سِـــرْتَ ثنـــاءً ولأصبحْتَ كيف دُرْتَ حميدا

مـــــاجدٌ شُـــرِّفَتْ معـــاليــــهِ حتّى جاوزتْ في عُلُوِّهنّ الجُدودا

جمع اللّهُ فيه ما لا يَرى النّاسُ شبيهـــاً فيــــه لــــه ونَــــديــــدا

أدبـــاً كـــاملاً وأَصْــلاً كريمـــاً وندىً شامِلاً وبــــأْســــاً شديــدا

يَحفَظُ الدِّينَ والمروءةَ في كُلْ لِ مُقامٍ حِفْظَ العِقالِ الشَّرودا

يَشمَـــــلُ الآمِلين بـــــالكـــــرمِ العدْ دِ وظِلُّ العُــــلا يكـــونُ مَديــــدا

كلّمـــــا حـــــاذَروا طَــــوارقَ دهْرٍ أَيقـظُـــــوهُ وبـــــاتُــــوا رُقـــــودا

وإذا مــــــا انتَدى رأيتَ وَقـــــوراً يُمسِكُ الأرضَ حِلْمُه أن تَميدا

فعَـــــوالـــــي الآراء منه نُجومٌ بـــــات للمُلْـــــكِ كلّهـــنّ سُعــــودا

وبيُمنــــــاهُ للخلافـــــةِ مـــــاضٍ يَنثُرُ الـــــدُّرَّ جـــــائـــــداً ومُجيــــدا

قلَمٌ ما يــــــزالُ يُردِي عَــــدُوّاً بشَبـــــا حَـــــدِّهِ ويُــــعْلـــــي وَدودا

يَنتضيهِ للمُلْكِ كفُّ بليــــغٍ يَدعُ الطِّرْسَ منه رَوْضاً مَجودا

كم على النُّجبِ من معاشرُ أَنجا بٍ يَقـــــودون للمَطـــــالـــــبِ قُـــودا

والمطايا نَواحلٌ قد طَوتْها الـ بيدُ ضُمْـــــراً ممّـــــا طَوين البِيـــــدا

قاصِدي مـــــاجدٍ إذا قصَدوه بَلَغـــوا من نَوالــــه المقْصـــــودا

ورَّثَتْـــــهُ العـــــلا مُلوكٌ كـــــرامٌ مَهّد الدّهــــرُ مُلْكَــــهم تَمْهيــــدا

وهمُ القومُ سائدون جُدوداً للبــــرايــــا وصــــاعــــدونَ جُدودا

كُلّما جَرَّدوا ظُبيً من غُمودٍ بُدِّلَتْ من طُلي المُلوكِ غُمودا

وإذا دبّــــروا الممــــالك بالرأْ يِ وقــــد همَّ كــــائدٌ أَن يكيــــدا

شَدَّدوا الأمرَ والمُدبِّرُ يُلْفَى كــــاسْمِهِ حين يُسْلَبُ التّشْديدا

هاكها عذْبةَ المقاطعِ يَحْكي كلٌّ بَيتٍ منهنّ ثَغْــــراً بَــــرودا

فاتّخِذْها لجِيدِ علياكَ عِقْداً لا تَرى في نظــــامــــهِ تَعْقيــــدا

وانتقِدْها انتقادَ صَفْحٍ فكم جُوْ وِزَ صَفْحاً ما لم يَكُنْ مَنْقودا

كم تَرى لي ما لا أقولُ مُجِيداً فتَــــرى من تَكَــــرُّمٍ مُستَجِيــــدا

فأعِدْ بالعنايةِ النّظرَ العا ليَ واردُدْ بالغَيظِ عنّي الحسودا

وتغَنّمْ صَوماً جديداً أتَى نَحــ وك يَسعَى شَوقــــاً ويومــــاً سَعيدا

هو صومٌ وافَى ووجْهُك عِيدٌ هل رأيتُــــمُ صَومــــاً يُفــــارِقُ عِيدا

فالْقَ أمثالَ ذاك وابقَ بلا مِثْــ لٍ جَزيــــلَ اللُّــــهــــا مُفيتــــا مُفيــــدا

أضحَتِ الأرضُ جنّةً بك للنّا سِ سُروراً فلا عَدِمْتَ الخُلودا

القصيدة الثالثة:

لَيسَ التَعَجّـــبُ إِلّا مِـــن بَني زَمَـــن ... لَم يَنزَعِ المُلكُ عَنهُـــم بُـــردَةَ اللُـــؤَّمِ

هُم عَلَّموا الدَّهرَ غَدراً مِن شَمائِلِهِم ... جَـــمَّ الطَـــرائِقِ مِـــن بـــادٍ وَمَكتـــومِ

حَتّى اقتَـــدى بِهِـــمُ فيهِـــم فَأَهلَكَهُم ... وَقَـد تَبَـــدَّى إِمامـــاً شَـــأوُ مَـــأمـــومِ

مِن كُلِّ لا راحِـــمٍ إِن كـــانَ ذا قَدَرٍ ... وَلا إِذا نـــابَـــهُـــم خَطـــبٌ بِمَـــرحـــومِ

يَـــغُـــرُّهُ ظِـــلٌّ مُلـــكٍ عَـــنهُ مُـــنتَقِلٌ ... كَمُستَظِـــلٍّ بِبَيـــتٍ غَيـــرِ مَـــدعـــومِ

أَبْـــدى سُـــروراً بِـــأَيّامٍ مُســـاعِـــدَةٍ ... خِلالَ عَصـــرٍ بِنَقـــضِ العَهـــدِ مَوسومِ

وَالسَعدُ في النَحسِ مِقدارُ البَقاءِ لَهُ ... مِقـــدارُ لَبـــثَـــةِ نَجـــمٍ عِنـــدَ تَصميـــمِ

نُكدُ الخَلائِقِ تَلقى كُلَّ ذي نَظَرٍ ... يَقضي بِقَطـــعٍ لَهُم مِن غَيرِ تَنجـــيمِ

مِن كُلِّ مُقتَسِمِ الرِّجلَيـــنِ مِن قَلَقٍ ... في أَمـــرِهِ بَينَ تَـــأخيـــرٍ وَتَـــقـــديـــمِ

أَعمـــارُ دَولَتِهِم إِن أُمهِلَت سَنَـــةٌ ... كَـــأَنَّمـــا هِـــيَ أَعمـــارُ التَـــقـــاويـــمِ

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٣. دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٤.
- الأخفش الأوسط، أبو الحسن: القوافي، تحقيق أحمد النفاخ. دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
- الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق قدري مايو، م١، م٢. دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨.
- الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى، م١، م٢. وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٧٩.
- الأرَّجاني، ناصح الدين: ديوان، تحقيق محمد قاسم مصطفى، م٣. وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨١.
- استيتية، سمير: منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص. دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٣.
- الأسعد، عمر: علم العروض والقافية. عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٤.
- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنون دراسة ونقد. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨.
- الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تحقيق سمير جابر، ج١٤. دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.
- الألباني، محمد: صحيح سنن ابن ماجه، م٢. المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- امرؤ القيس: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤.
- الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٣، ج٦. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.

- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.
- بارت، رولان: مقال نظرية النص. من كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد البقاعي. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.م]، ١٩٩٨.
- البحتري: ديوان، تحقيق محمد التونجي، ج١. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ج١، ج٣. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧.
- البغوي، أبو محمد الحسين: تفسير البغوي "معالم التنزيل"، تحقيق محمد النمر وآخرون، م٨. دار طيبة، الرياض، ١٩٨٩.
- بقشي، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧.
- بكار، يوسف: في العروض والقافية. دار المناهل، بيروت، ط٣، ٢٠٠٦.
- التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عزام، ج٤. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.
- التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، ج٨. دار صادر، بيروت، ١٩٨٨.
- الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج٦. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩.
- الجادر، محمود: أوس بن حجر ورواته الجاهليين. دار الرسالة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩.

- جدوع، عزة: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد. مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ٢٠٠٣.
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.
- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ج٢. دار المدني، جدة، ١٩٩٠.
- جمعة، حسين: قضايا الإبداع الفني. منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.
- حركات، مصطفى: أوزان الشعر. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨، ص٩٤.
- حمدون، محمد: التذكرة الحمدونية، ج٧. دار صادر، بيروت، ١٩٩٥.
- الحميري، محمد: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس. مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- الحميري، نشوان: الحور العين، تحقيق كمال مصطفى. [د. ن]، طهران، ١٩٧٢.
- حنبل، أحمد: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، ج٥. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.
- حنفي، حسن: التراث والتجديد: موقف من التراث القديم. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- الخطيب، حامد: الثعالبي ناقدا في يتيمة الدهر. مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٨.
- الخطيب، حكمت صباغ: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.

- خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس، م١. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.
- الداية، محمد رضوان: العروض وموسيقا الشعر. جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨٨.
- أبو ديب، كمال: في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.
- دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسليمان إبراهيم، مرجعة عناد إسماعيل. مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢.
- ديتشس، ديفد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد نجم. دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
- الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، ج١. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
- الذبياني، النابغة: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
- الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، ج٧. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤.
- ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي. دار الكندي، إربد، ٢٠٠٢.
- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤.
- رتشاردز، أ. أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم محمد بدوي، مرجعة لويس عوض وسهير القلماوي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- ابن الرومي: ديوان، تحقيق أحمد حسن بسج، ج١. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢.

- رومية، وهب: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١.
- الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا. مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥.
- الزمخشري، جار الله: المستقصى في أمثال العرب، ج٢. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
- السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠.
- السعافين، إبراهيم: مدرسة الإحياء والتراث. دار الأندلس، ١٩٨١.
- سلام، محمد: الأدب في العصر الفاطمي -٢- الشعر والشعراء. منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥.
- السمعاني، عبد الكريم: الأنساب، تحقيق عبد الرحمن اليماني. مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، ١٩٦٢.
- السمعاني، منصور: تفسير السمعاني، تحقيق مصطفى عطا، م٤. دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠١٠.
- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
- أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمار، عمان، ودار الجيل، بيروت، ١٩٨٧.

- الشعراوي، محمد متولي: تفسير الشعراوي، م٨. مطابع أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩١.
- الشيبي، كامل: ديوان الدوبيت في الشعر العربي. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢.
- الصفدي، صلاح الدين. الوافي بالوفيات، تحقيق س. ديدرينغ، ج٣. فرانز شتايتر، فيسبادن [ألمانيا]، ط٢، ١٩٧٩.
- الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق دوروتيا كرافولسكي، ج١٧. فرانز شتايز شتوتغارت، ألمانيا، ١٩٩١.
- الصفدي، صلاح الدين: أعيان العصر وأعيان النصر، تحقيق علي أبو زيد وآخرون. دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٨، ٤/ ٤٩٥.
- ابن طباطبا، محمد: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع. مكتبة الخانجي، القاهرة، [د. ت].
- الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق محمود شاكر، ج١. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠.
- الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١. دار الفكر، بيروت ــ ط٢، ١٩٧٠.
- العاملي، محمد: الكشكول، تحقيق محمد النمري، ج١. دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٨.
- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- العباسي، عبد االرحيم: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج١. عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧.
- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

- العبد، طرفة: ديوان، تحقيق مهدي ناصر الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢.
- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق زهير زاهد، وهلال ناجي. دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.
- العسكري، أبو الهلال: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١.
- العسكري، أبو هلال: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ج١. دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.
- عصفور، جابر: النقد الأدبي -٢- الصورة الفنية. دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٢.
- العكبري، أبو البقاء: ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، ج٣. دار المعرفة، بيروت.
- العلي، محمد: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣.
- عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية. دار المعرفة، ١٩٦٨.
- العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٥.
- عيسى، فوزي: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه. دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠.
- غاتشف، غيورغي: الوعي والفن: دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح. [د.ن]، [د.م]،١٩٩٠.

- الفراهيدي، الخليل: العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج٢. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.
- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.
- فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦.
- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الخوجة. دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٤.
- القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي بو ملحم. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١.
- قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار الكتب العربية، بيروت، ١٩٦٠.
- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج٢. دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.
- القيسي، نوري: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية. مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٤.
- ابن كثير، إسماعيل تفسير القرآن العظيم، تحقيق حامد الطاهر، ج٢. دار الفجر للتراث، القاهرة، ٢٠٠٢.
- كلثوم، عمرو، ديوان، تحقيق إميل يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

- كودويل، كريستوفر: الوهم والواقع: دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢.
- المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج١. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
- المرزوقي، أحمد: أمالي المرزوقي، تحقيق يحيى الجبوري. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٥.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨١.
- مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، ١٩٧٣.
- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، م٣. دار صادر، بيروت، ١٩٩٠.
- منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد. مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠.
- منقذ، أسامة: لباب الآداب، تحقيق أحمد شاكر. مكتبة السنة، القاهرة، ١٩٨٧.
- الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج٢. دار المعرفة، بيروت، [د.ت].
- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، [د. م]، ١٩٨١.
- النميري، راعي: ديوان، تحقيق واضح الصمد. دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥.

- النووي، محيي الدين: المسند الصحيح، تحقيق خليل شيحا، ج١١. دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧.
- النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق يوسف الطويل وعلي هاشم، ج١٥. دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤.
- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ٢٠٠٦.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر، الفجالة، ١٩٩٧.
- الورد، عروة، شعر عروة بن الورد، تحقيق محمد نعناع. مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٩٥.
- وهبه، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
- اليوسي، الحسن: زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، ج١. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١.
- يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

Poem Structure in Nasih Al-Din Al-rrjani's Poetry

By:

Hind Salem Ahmed Al-Jawarneh

Prof. Dr. Mukhiemr Saleh Alkhateeb

Yarmouck University

March, 2013

The study examines the structure of the poem in Alerjani poetry. The dissertation consists of four chapters on the structure of the poem in Alerjani poetry. Chapter one will focus on the aspect of *Praise* and *Heritage in* Alerjani poetry. Praise is the most famous aspect in Alerjani poetry. It is a distinctive subject in his poetry more than *Lamentation*, *Satire*, and *Descriptive* poems. The praise poems can vary from Multiple praise poems to reach the main theme "Praise" to Direct praise poems – show the subject directly without any introduction. If the poetic aspects in Praise poems are diverse, it will mean that the poetic aspects are coherent and related. Moreover, Heritage in Alerjani poetry reflects diverse culture of origins, including religious culture of Holy Quran, the sacred Sunnah of Muhammad (PUH), and his followers (May Allah have Mercy on them), and previous prophet stories. This knowledge comes from his experience as Judge. He was also known for Arab saying and Proverbs, Islamic situations, and old Arab poetry.

That said, as a poet, he must have the high level of knowledge the poetic talent. Although he, Alerjani, reads and gets benefit from the previous texts, he puts theses texts into new forms. These forms do not show any confusion and disturbance, but we see these forms as one poetic piece. Thus, it shows the knowledge and talent of the poet because it shows what bursting in his heart. He sees that the previous texts illuminate his way to express his own

vision more than the direct way of expressing his own views. He also hides behind the previous texts to express the passive life situation, so he is at the safe side.

Chapter two focused on *Poetic Imagery Alerjani poetry* in two parts. The first part discussed *Poetic Imagery in his poetry*: *Nature, Animals, and Culture.* He derives the origins of his poetic imagery from his environment – Nature and Animals due to his dependent culture on diverse old history. In this part, all of his images are repeated for all poets, but every poet has his own way of writing poetry.

The second part analyzed the famous poetic imagery in Alerjani poetry, so we find some poetic images through the traditional style of poetic analysis – Metaphor and Simile…etc. These images are women, elegy, and compliant. There is also an invention in Alerjani poetry especially in compliant images where the poet complains the moral elements like doves and candles, whereas the images of women and elegy are repeated by all poets because the poet is a member of his community. He chooses images from his own environment and community, but there is a distinction among all poets with their relation and treatments to different items.

Chapter three discussed music and its branches: internal and external. The first part focused on *Prosody* in addition to Elroy (in prosody, a character which the poet built upon). We see that the poet in most followed the previous poets in the use of Khalilia Forms (Ahmad Bin Khalil Alfarahidi prosodic forms). He also forms his poems in accordance to the most used metro poetry, such as Taweel, Kamel, and Basete. H wrote sixty poems on Taweel metro poetry, forty poems on Kamel metro poetry, and thirty-three poems on Basete metro poetry. It is also the same in Alerjani poetry, but there are some metro poetry, as Mukhtadb, Madid, and Mudaraa

do not have written poems because they are used rarely. The poet here uses different metro poetry to enrich the text and make it attractive.

We see that the most used characters of Elroy (in prosody, a character that the poet built upon) are Lam, Daal, Raa, Meem, and Noon (Arabic letters of Elroy). Then, we see sometimes used characters of Elroy like Baa, Aalif, Qaff, Haa, Aiin(h), Taa, Haa, Seen(Arabic letters of Elroy). We have also rare used characters of Elroy (Faa, Kaaf, Yaa, Saad, Taa, Thaa, Geem, Thad, Gheen (Arabic letters of Elroy). In general, Alerjani followed his previous poets in building his codes (Qafia in Arabic) more than his peers build.

In his part, Alerjani breaks the form of classical poem through Dobieet, which have more than 12 Dobieet (Poetic form from Persia) which have 11 forms (Dobieets). Persian poets influenced him in his era, but he cannot master their Tfielat (Troche) because there is a difference between Arab poets and Persian poets. In addition to the existence of three Tfielat (Troche) in one metro poetry.

Internal music use includes language specific use by specialized people in order to use the language to convey certain vision, such as repetition, Altarseeh (The first rhyme agrees with the rhyme of the poem), and Altasreeh(two words or sentences are agreed with its codes). For instance, repetition comes for emphasis not for boring. It reflects self-conflict of the poet like the repetition more than once of Dahr Aljaaer (hard time) in his poem. It is a proof of his poetic competency and his creativity to compose well- creative poem.

The last chapter analyzed three praise poems to show the praise image in one poetic text. It also discovers the thematic and organic unity in his poems. The repetition of images in his poems especially old images doesn't meant that he is imitator of the previous poets, but it shows his awareness to convey certain idea to serve his poetic purposes. For instance, he uses praise images to make the praiser sympathy with his suffering, like lover leaving or love envies. It is also proven with a list of women in Alerjani poems.